50° NORD

REVUE / REVIEW

D'ART CONTEMPORAIN
CONTEMPORARY ART

alma nac/nach | 09
50° NORD RÉSEAU/NETWORK

#1



Perspective. La revue de l'INHA est une publication scientifique semestrielle consacrée à l'***actualité de la recherche en histoire de l'art***. Elle fait le point sur les nouvelles méthodes, approches, découvertes et publications, en France et à l'étranger. Chaque année paraissent un numéro consacré aux **grandes périodes de l'histoire de l'art** (Antiquité/Moyen Âge ou Période moderne/époque contemporaine) et un **numéro à sujet transversal** (thème ou pays).

Le **numéro thématique** offre un panorama couvrant toutes les périodes de l'histoire de l'art, développé en trois rubriques : **Débat** (points de vue, entretiens...), **Travaux** (états de la recherche avec historiographie critique et bibliographie sélective) et **Actualité** (focus sur un point précis du thème).

Le numéro *Ornement/Ornemental* inaugure la nouvelle formule de *Perspective*, par un sujet à même de bousculer la réflexion traditionnelle en histoire de l'art. L'ornement, trop souvent considéré comme secondaire ou relevant du simple registre décoratif, est un champ en cours de réhabilitation, sous des angles parfois inattendus. Quelles sont les définitions, les déclinaisons, les formes et les lectures de l'ornement et de l'ornemental, de l'Antiquité à nos jours ?

Présentation du numéro 2010/2011- 1

19 x 26 cm, environ 120 p. et 120 illustrations en n. et b. et en coul. ISSN : 1777-7852
Prix au numéro : 19€ (2006-2009) et 23€ (2010-); abonnement : tarifs et bon de commande sur www.armand-colin.com.
Service clients/abonnés : 0820 065 095 et infos@armand-colin.fr ; contact rédaction : revue-perspective@inha.fr

50° NORD

RÉSEAU/NETWORK

www.50degresnord.net



50° NORD

REVUE / REVIEW

D'ART CONTEMPORAIN
CONTEMPORARY ART

alma nac/nach
50° NORD
RÉSEAU/NETWORK

09

Acte de naissance / L'H du siège
artconnexion
B.P.S. 22
Bureau d'Art et de Recherche
cent lieux d'art²
Centre Arc en Ciel
Centre Régional de la Photographie
La chambre d'eau
École Régionale des Beaux-arts
École Supérieure des Beaux-arts
École Régionale Supérieure d'Expression Plastique
36bis la galerie de l'école
École Supérieure d'Art
Équipe Monac.1
Espace Croisé
Fabrica
Fonds Régional d'Art Contemporain Nord-Pas de Calais
Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains
Galerie Guy Chatiliez
Galerie Commune [Campus Arts Plastiques]
Galerie Twilight Zone
Heure Exquise !
Idem+arts
Incise
LAAC Lieu d'Art et d'Action Contemporaine
LaM Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut
MAC's Musée des Arts Contemporains
MUba Eugène Leroy
Musée départemental Matisse
La Plate-Forme

BRIGHTON

CAMBRAI

CHARLEROI

DOUCHY-LES-MINES

DUNKERQUE

HORNU

LE CATEAU-CAMBRÉSIS

LE FAVRIL

LIÉVIN

LILLE

MAUBEUGE

MONS-EN-BARŒUL

ROUBAIX

SOLRE-LE-CHÂTEAU

TOURCOING

TOURNAI

VALENCIENNES

VILLENEUVE D'ASCQ

50° NORD

RÉSEAU D'ART CONTEMPORAIN DU NORD - PAS DE CALAIS ET DE L'EURORÉGION NORD /
THE CONTEMPORARY ART NETWORK OF THE NORD - PAS DE CALAIS REGION AND THE NORD EUROREGION

50° nord poursuit un but d'intérêt général de promotion des pratiques actuelles des arts plastiques et visuels et de structuration du secteur professionnel de l'art contemporain en Nord-Pas de Calais sur un territoire élargi à l'eurorégion. Réseau solidaire, 50° nord est une plate-forme d'échanges de savoirs et de savoir-faire, un catalyseur de projets collectifs et de territoire. Il œuvre au rayonnement de l'art contemporain et à sa diffusion pour un large public, à travers des événements, des outils de communication, des parcours de sensibilisation et cette revue annuelle bilingue.

Créé en 1996 par de petites et moyennes associations sur l'initiative du Conseil Général du Nord, le réseau fédère aujourd'hui sur le territoire eurorégional une trentaine de structures de production et de diffusion ainsi que les quatre écoles supérieures d'art : galeries associatives et publiques, centres d'art, le FRAC, structures nomades, associations d'artistes, musées, établissements de formation supérieure…

50° nord est l'un des premiers réseaux régionaux d'art contemporain créés en France. Les actions transversales de mutualisation et d'expression d'un territoire constituent une nouvelle manière, dorénavant essentielle, de dessiner la cartographie culturelle et de concevoir les projets artistiques. C'est dans cette optique que nous avons créé *50° nord revue d'art contemporain.*

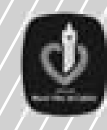
50° nord continues to pursue its general aim of promoting the visual arts and helping develop professional contemporary art structures within the Nord-Pas de Calais and cross-border regions. As a socially-responsible network, 50° nord is a platform for the exchange of knowledge and skills, and a catalyst for group and regionally-based projects. It strives to extend the influence and reach of contemporary art to an ever-broader audience through the organisation of events, media happenings, awareness campaigns and this bilingual annual review.

Founded in 1996 by small and medium-sized associations at the instigation of the Conseil Général du Nord, the Network today brings together thirty or so production and diffusion member-structures – non-profit and public galleries, art centres, the FRAC, itinerant structures, artists' associations, museums, further training institutions… – and the five art schools including Le Fresnoy.

50° nord is one of France's leading regional contemporary art networks. Transversal actions of reciprocity and 'territorial' expression constitute a new way, henceforth vital, of dividing the cultural map and conceiving artistic projects. It was with this in mind that we created *50° nord contemporary art review*.

www.50degresnord.net

50° nord reçoit le soutien :
50° nord is supported by:







#1

REV

Compliance with the editorial policy is the remit of an editorial committee composed of professionals from the member-structures of the 50° nord network. Its composition varies according to the commitments of the individuals and structures, which gives the review a corporate and unified sense as well as a dynamic and a pluralism of views. The choice are established by the network itself, while the editorial committee, which is open to as many people as possible and changes with each new issue, primarily functions as a reading committee with an important role of co-ordination.

Le respect de la ligne éditoriale est mis en œuvre par un comité de rédaction formé de professionnels des équipes des structures membres du réseau 50° nord. Sa composition évolue en fonction des engagements des individus et des structures, procurant à la revue une appropriation collégiale et fédératrice mais aussi une dynamique et un pluralisme des regards. Les choix s'établissent au sein de la collectivité du réseau, le comité de rédaction, ouvert au plus grand nombre et tournant à chaque numéro, ayant un rôle de coordination et de comité de lecture.

ALMANAC 2009

CRITICAL SPACE

_ Critical articles / exhibition reports
_ Texts on / interviews with artists
_ Reports on contemporary art literature published in the region

ALMANACH 2009

ESPACE CRITIQUE

_ Articles critiques / comptes-rendus d'expositions
_ Textes sur / entretiens avec des artistes
_ Comptes-rendus de lecture d'ouvrages publiés en région

PROJECT

A FORUM FOR REFLECTION

_ A forum for reflection and discussion of cultural policies, art theory, history of art...

DOSSIER

ESPACE DE RÉFLEXION

_ Espace de réflexion et d'ouverture à des sujets de politique culturelle, de théorie de l'art, d'histoire de l'art...

CARTE BLANCHE

CREATIVE SPACE: THE BORDER

_ Creative spaces made available to artists upon corporate suggestion from members of the network or unsolicited applications from artists

CARTE BLANCHE

ESPACE DE CRÉATIONž LA FRONTIÈRE

_ Espaces offerts aux artistes sur proposition collégiale des membres du réseau ou candidature spontanée des artistes

PORTFOLIO

PRESENTATION SPACE: WATCH THIS SPACE #5

_ Presentation space given over to a specific issue or an event

PORTFOLIO

ESPACE DE DIFFUSIONž WATCH THIS SPACE #5

_ Espace de diffusion offert à une problématique ou un événement

UE
IEW 50° NORD

ART CONTEMPORAIN
CONTEMPORARY ART

CRITICAL POINT OF VIEW

50° nord contemporary art review focuses on the various disciplinary and inter-disciplinary practices of visual arts that each member-structure of the network endeavours to promote. It supports the dialogue of artists and writers undertaking experimental or daring creations that challenge prevalent values. The review also reports on the activities of 50° nord network.

POINT DE VUE CRITIQUE

50° nord revue d'art contemporain s'intéresse aux diverses pratiques disciplinaires et interdisciplinaires des arts plastiques et visuels que chacune des structures adhérentes au réseau s'emploie à promouvoir. Elle soutient les discours d'artistes et d'auteurs qui prennent en compte les créations expérimentales ou risquées, remettant en question les valeurs dominantes. La revue rend également compte des actions de 50° nord.

TERRITORIAL POINT OF VIEW

50° nord contemporary art review offers a platform for the art world of the Nord - Pas de Calais region and the Nord Euroregion, with discussion of the artworks and their different means of expression, thus providing a record of the territory's artistic activity.

The review examines the data and issues relating to the varied contemporary creative output of a network of committed artists whose diversity is its strongpoint. It offers both a retrospective and prospective vision of contemporary art within the region and provides an 'in progress' report of the value of a territory as ground for experimentation.

It is distinguished by the presence of a region within a pluralist and decentralised rationale. The main purpose of this project is to provoke writing as part of the regional art scene, alongside critical contributions from both professional and amateur critics, art professionals, art lovers and academics, researchers and students.

POINT DE VUE TERRITORIAL

50° nord revue d'art contemporain propose une plate-forme d'expression au monde de l'art du Nord - Pas de Calais et de l'eurorégion Nord, fournissant un discours sur les œuvres et leurs différentes médiations, afin de garder la trace de l'activité du territoire.

La revue examine les données et les enjeux d'une création contemporaine plurielle émanant d'un tissu d'opérateurs engagés, dont la diversité fait la richesse. Elle propose une vision à la fois rétrospective et prospective de l'art contemporain en région et exprime *in progress* la valeur produite par un territoire en tant que terrain d'expérimentation.

Elle se démarque par son implantation régionale dans une logique de pluralisme et de décentralisation. L'incitation à l'écriture sur la scène artistique régionale est l'objet central de ce projet, avec la volonté de proposer les contributions de critiques confirmés ou non, de professionnels et d'amateurs de l'art, d'universitaires de la région, de jeunes chercheurs et d'étudiants.

Edito

The theme of this second issue (#1) of *50° nord Contemporary Art Review* is “The Border”. This was also the theme given to the artists participating in the Carte Blanche programme. What are the frontiers or limits of art?

The following articles selected by the editorial team offer some thoughts on the subject. As a forum for reflection, *50° nord Contemporary Art Review* draws upon the diversity of subjects, places or indeed non-places, forms, innovations and the Utopia attained to illustrate the richness of the visual arts scene within the Nord-Pas de Calais and cross-border regions, which reaches beyond its administrative frontiers.

The diversity of those participating in this art scene – artists, researchers, critics, curators, amateurs, directors of art centres, associations, museums and so on – perfectly reflects the aim of this publication, namely to incite discussion, both critical and fundamentally subjective, on the region’s visual arts and to promote critical feedback on this creativity.

This issue covers projects and exhibitions that took place during 2009, and reflects a particularly active and open-minded cross-border fabric and network, indicative of the intense artistic creativity that is emerging thanks to the various promotional and production structures now in place within the region.

The issues discussed in the review’s first issue (#0) remain as relevant now as at the time of publication in 2009, namely what exactly is this network of member-structures and why give this particular territory an entity? The answers are found in the diversity of working methods, scale and aesthetics characterising the member-structures of 50° nord’s Network, which sustain an alliance of immense professionalism, dynamism and commitment. This surely provides a guarantee of success, by working towards a Europe, and especially a world, that is more open?

Yannick Courbès
President of 50° nord’s Network

Édito

« Frontière » est le thème offert à la réflexion de ce n°1 et à des artistes dans le cadre de cartes blanches. Quelles sont les frontières, les limites de l'art ?

Voici quelques propositions retenues par le comité de rédaction.

Outil de réflexion, ce numéro de *50° nord revue d'art contemporain*, par la diversité des sujets, des lieux, mais aussi des non-lieux, la diversité de formes, de nouveautés, voire l'Utopie réalisée, témoigne de la richesse de la création plastique sur notre territoire, par-delà ses frontières administratives.

La diversité des intervenants – artistes, chercheurs, critiques, commissaires, amateurs, responsables de centres d'art, d'associations, de musées… – exprime ce que ce projet éditorial a pour objectif, à savoir l'incitation à l'écriture, toutes les écritures critiques et foncièrement subjectives autour des arts plastiques et visuels et la production d'échos critiques sur la création en région.

Ce numéro 1, qui traite des projets et expositions qui ont eu lieu en 2009, reflète un tissu et un maillage régional-transfrontalier très ouvert et surtout très actif, révélant une créativité artistique dense, se développant grâce à des structures de diffusion et de production fort variées.

Les questions posées dans le n°0 paru en 2009 sont toujours d'actualité : qu'est-ce qu'un réseau de structures ? Pourquoi donner corps à ce territoire-là ? La diversité des modalités de travail, des échelles et des esthétiques, qui caractérise les lieux de 50° nord et qui nourrit une mise en réseau alliant professionnalisme, dynamisme et engagement, y répond.
Et n'offre-t-elle pas un gage de réussite, enfin ?
Pour une Europe et surtout un monde plus ouvert.

Yannick Courbès
Président du Réseau 50° nord

SOMMAIRE #1 // CONTENTS #1

ALMANACH / ALMANAC

DOSSIER / PROJECT

CARTE BLANCHE

PORTFOLIO

Almanach

//

Almanach

RAYMOND BALAU

MAXIME BRYGO
AFTER *NEWLAND*

"Demonic dynamism" was how the marketing strategy for the VINEX project in the Netherlands was described, in reference to Euralille and Rem Koolhaas. In Dutch, "*Vierde Nota Ruimtelijke Ordening Extra*" is a law about land settlement, voted in in 1993. It aimed to regulate the marked increase in urban development with an awareness campaign that divided the responsibility between the public and private sectors while creating new districts, if not new towns. This complex and diabolically coherent reglementary framework dates back to the middle of the 20th century and the development of the Randstad Holland concept which drew up the Rotterdam-Hague-Amsterdam-Utrecht conurbation, centred around a "green core". It was within this context that new towns emerged out of nowhere, sometimes on land won back from the sea, at an unrelenting pace. In real terms, it involves building one million housing units by 2015! Almere, near Amsterdam, is the best known of the five new towns on which Maxime Brygo has worked, the others being Lelystad, Zeewolde, Zoetermeer and Nieuwegein.

The VINEX project differs from the existing habit of allowing the suburbs in the Netherlands to be developed in a rather lax fashion, and establishes a dichotomy between strict land occupation regulations and unbridled, almost extreme architecture. This dual approach answers a demand for a strong urban identity that is all the stronger, with justifiably distinctive traits, for the rational and global way in which its development is organised. The guiding principle was to create a modern-day equivalent of the garden-cities that was dense and attractive, but which, at times, has led to a somewhat caricatural distribution of activity zones with regard to the frequently highly stylised housing groups. The process of identification with these new lifestyle designs is irrefutable, even if they do sometimes contain "exotic" notes (clichés put about by the media or arising from the dictates of tourism).



Maxime Brygo, *Newland. Landscape #08-12-03/AL-196. The Side by Side.*

AFTER NEWLAND

Maxime Brygo



En référence à *Euralille* et à Rem Koolhaas, on a utilisé l'expression « dynamique d'enfer » pour la stratégie de communication du projet VINEX aux Pays-Bas. En néerlandais dans le texte, « *Vierde Nota Ruimtelijke Ordening Extra* » est une loi d'aménagement du territoire votée en 1993. Son objectif était de réguler une forte croissance urbaine par le biais d'une stratégie de sensibilisation partageant les responsabilités entre secteurs public et privé, dans un processus de création de nouveaux quartiers, voire de nouvelles villes. L'origine de ce cadre réglementaire complexe et diaboliquement cohérent remonte à l'apparition, au milieu du XXème siècle, du concept de Randstad Holland, qui désigne la conurbation Rotterdam / La Haye / Amsterdam / Utrecht, autour d'un « cœur vert ». C'est dans ce contexte que sont apparues des villes littéralement créées de toutes pièces – leurs territoires parfois gagnés sur la mer –, avec un développement mené tambour battant. Concrètement, il s'agit aujourd'hui de rencontrer une demande de logements neufs estimée à un million d'unités à l'horizon 2015 ! Almere, près d'Amsterdam, est l'une des cinq villes nouvelles à partir desquelles a travaillé Maxime Brygo, et sans doute la plus connue, les autres étant Lelystad, Zeewolde, Zoetermeer et Nieuwegein.

L'opération VINEX se distingue cependant de l'habitude bien ancrée aux Pays-Bas d'une urbanisation des banlieues plutôt permissive. Il s'ensuit une dichotomie entre une très stricte régulation de l'occupation du sol et un côté débridé, voire outrancier de l'architecture. Cette double résonance répond à une revendication identitaire urbaine d'autant plus forte, avec effets induits légitimes en matière de traits distinctifs, que la procédure de développement est orchestrée de manière rationnelle et globale. L'idée directrice était de créer un équivalent actuel des cités-jardins, dense et attrayant, au prix parfois d'une distribution caricaturale des zones d'activité par rapport à des ensembles de logements souvent très typés. Le phénomène d'identifi-

→

→

These towns therefore have quite a distinctive "natured nature", to quote Spinoza, in so far as their *genius loci* arises from uncomplexed marketing methods with regard to city branding, in combination with visually extravagent outbidding. It's no accident that a legal text relating to the Randstad refers to "a grandiose, influential polynuclear metropolis", which clearly expresses the project's European ambitions. The more recently created towns had no choice but to follow suit.

Faced with such change, Maxime Brygo gathered together photographs of these towns, creating not a typology but rather a taxonomy fed by a skilful mix of data distributed by the public services and property speculators, and by impressions gleaned from inhabitants. In this way, he managed to select sites, often distinguished by particularly legible configurations, which, in being brought together, constitute a corpus that can be understood in a wider context, one where the proliferation of ugly, soulless buildings in urban conglomerates opposes a conservative approach to heritage within sacrosanct historic centres. Between these two extremes, the Newland series raises a crucial phenomenon at a time when multinationals are throwing themselves into urban development and all that that entails with inept models such as *Celebration* by the Walt Disney Company (Florida). Here, where visual effects and territorial feelings meet, his work is free from the kind of categories usually put forward by architectural reviews or sociological studies. What prevails is an artist's viewpoint, reinforced by a mastery of shots with a large format view camera, led by an irresistible desire to combine measured observation and an essentially poetic quest for what "monuments" might exist within these ensembles "with no past". Seemingly paradoxical, the first thing that strikes you on seeing these photographs as a whole is their historical depth, hinged on architectural postmodernism adapted to the taste of the day, be it neo- or hypermodern. While a "happy" mix of genres prevails *in situ*, Maxime Brygo first and foremost shows us, by creating this series like an album (still in the state of a prototype), the results of an impressive urban space production, one that is not devoid of a past but rather hypermnemonic. Moreover, it is explained less by an *ex nihilo* development than by a sort of inverted *tabula rasa*. As the notion of the "table that is razed " is indissociable from that of a palimpsest, one wonders what this urbanity is all about – its flamboyance or rigour highlit by photographic samples – and how this phenomenon of urban extraversion really fits into the spatio-temporal continuity of land settlement in the Netherlands. In fact, demographic growth contends with technical constraints, notably roadways and waterways, with a consubstantial need of urban schemes which favour cosmetic rather than historical content.



Maxime Brygo, *Newland. Landscape #09-02-29/AL-263. The Castle Ruin.*

There's room for all manner of artifice within a business that compresses civic necessities and the powerful theme-park model – token of success – so efficient and simple to set up. Maxime Brygo works "in the manner of" this landscape with a directness forged by marketing stereotypes. Through compiling bits from different towns, *Newland* is a sort of photographic heterotopia illustrating an empire that lacks heritage, whose founding myths are better suited to publicity than urban time-frames. In a country where modern architecture is alive and well, this distinguishes it from various others where the growth of cities is quite simply chaotic. ■



cation à ces nouveaux agencements du cadre de vie est indéniable, même s'ils ne sont pas toujours exempts de notes « exotiques » (clichés véhiculés par les médias ou relevant de diktats touristiques).

Ces villes ont donc une « nature naturée » assez particulière, pour s'en référer à Spinoza, dans la mesure où leur *genius loci* découle de mécanismes de communication sans complexes quant au *city branding*, avec donc d'insistantes surenchères visuelles. Ce n'est pas un hasard si on trouve dans un texte légal relatif à la Randstad cette formulation manifestement pensée à l'échelle européenne : « une métropole polynucléaire, grandiose et rayonnante ». Les villes de programmation récente ne pouvaient être en reste.

Face à une telle mutation, Maxime Brygo a entrepris de rassembler des photographies de ces villes, formant non une typologie mais une taxinomie guidée par un savant mélange de données diffusées par les services publics ou les promoteurs immobiliers, et d'impressions recueillies auprès des habitants. Il en est ainsi arrivé à sélectionner des sites, souvent marqués par des configurations hyperlisibles, qui constituent par leur rapprochement un corpus appréhendable dans un champ plus large, où s'opposent la prolifération de constructions laides et sans âme, dans les conglomérats urbains, et un conservatisme patrimonial, dans les centres historiques sacralisés. Entre ces extrêmes, la série *Newland* pointe un phénomène crucial à l'heure où des multinationales se lancent dans le développement urbain, avec tout ce que cela suppose, quand les modèles relèvent de l'ineptie comme *Celebration* de la Compagnie Disney (Floride). Ici, à la croisée des effets d'image et des affects territoriaux, la recherche s'est émancipée des catégories telles que diffusées par les revues d'architecture ou les études sociologiques. C'est un point de vue d'artiste qui a prévalu, conforté par la maîtrise de prises de vues à la chambre technique, et conduit par un irrésistible désir de conjuguer une observation distancée et une quête avant tout poétique de ce que seraient les « monuments » dans ces ensembles « sans passé ». Ce n'est un paradoxe qu'en apparence, mais la première chose qui frappe au vu de ces photographies dans leur ensemble, c'est leur épaisseur… historique, qui ne tient pas qu'au postmodernisme architectural adapté au goût du jour, fût-il néo- ou hyper-moderne. Si un « joyeux » mélange des genres prévaut *in situ*, en constituant cette série sur le mode d'un album – encore à l'état de prototype –, Maxime Brygo montre avant tout les produits d'une formidable entreprise de fabrication d'un espace urbain non pas dénué de passé mais plutôt hypermnésique. Qui s'explique d'ailleurs moins par un développement *ex nihilo* que par une *tabula rasa* en quelque sorte inversée. Comme le principe de la « table qu'on rase » est indissociable de l'idée de palimpseste, on peut se demander ce que recouvre cette urbanité – ses extravagances ou ses rigidités soulignées par le prélèvement photographique – et comment ce phénomène d'extraversion urbaine s'inscrit en réalité dans la continuité spatio-temporelle de l'aménagement du territoire aux Pays-Bas. En fait, l'expansion démographique le dispute aux astreintes techniques, notamment viaires ou hydrauliques, avec un besoin consubstantiel de schèmes urbains qui font image, à défaut de véritable teneur historique.

Alors, tous les artifices ont droit de cité dans une entreprise qui télescope les impératifs civiques et le puissant modèle du parc à thème, si efficace, si simple à mettre en œuvre, car gage de succès. Maxime Brygo travaille « d'après » ce paysage à la frontalité creusée par les stéréotypes de la communication. Par compilation de bribes de diverses villes, *Newland* est une sorte d'hétérotopie photographique montrant l'empire d'une idéologie du patrimoine en manque, dont les mythes fondateurs ressortissent davantage à la médiatisation qu'aux temporalités urbaines. Dans un pays où la tradition architecturale moderne est par ailleurs toujours vivace, on peut voir là une alternative au développement chaotique observable ailleurs. ●

http://maximebrygo.blogspot.com

STÉPHANE BARTHEZ

An opening in the wall

If you like art and are interested in the various events and happenings taking place around you that make life more interesting, then it's always encouraging to hear that somewhere in town an enthusiast has opened his home to contemporary creativity… Since October 2008, Pascal Favrel, a life-long collector and temporary exhibition curator, has periodically freed a wall in his sitting room for use by an artist, calling the event *La loi du mur* ('The law of the wall').

When the Laps project came to an end – a seven-year adventure with Bruno Desplanques in Faches-Thumesnil – the desire to work with artists again and to launch a new project playing with the permeability between public and private space gave Pascal Favrel the idea of this simple assumption: a wall / an artist / a project. When the host invites the artist to 3 Rue Jules de Vicq in Fives, he offers him a chair, a drink and a cigarillo (the artist himself usually declines) and shows him the wall. He asks him to picture it not as a support for hanging things on but as a constrained space with its specific dimensions, surface and hard texture, and to undertake a one-off, temporary contextual work. For the artist it provides an opportunity to test his latest work in an original setting and show it to an interested and occasionally well-informed public seeking fruitful exchange.

Emmanuelle Flandre, *Euralille,* 2009.
© Pierre-Yves Brest

So far, three artists have accepted 'The law of the wall'. Gauthier Leroy chose to give the wall a face with his semic sculpture combining folklore and erudite references with an instantly consumed art and tinkering. One of the interesting things about 'The law of the wall' involves inventing reciprocal action, combinations of vibrating movements, between the artist's intervention and the home's privacy. There was this 'wall', in the room, staring at Favrel, painted and drawn upon, decked out with objects gathered from round his apartment (a chain, a cone, a frame, some coral). And then there was the artist, used to dealing with adjustable dado rails, spotlights and the impeccable emptiness of white spaces, who now had to work with (or not) the diffused light from the long bay window surrounding the apartment, its objects and furniture, and this chosen 'wall' which was less blank than the hardboard partitions used for exhibiting elsewhere.

Last March, it was Nicolas Durand's turn to intervene as a sculptor. He came up with a concrete transposition of a landscape inspired by a photo taken on the beach, showing a bunker and the ocean, from a series of photographs on connections between nature and architecture. The apartment wall became the vertical plane of the sky when you look at the sea in the distance, and onto this plane, Durand hung his three-dimensional poetry: placed at an oblique angle to this wall was his interpretation of the bunker, a plaster panel with vertical ridges, cut both by hand and space. A pile of sand was stacked against it, both supporting it and spilling over



Gautier Leroy pour *La loi du mur*. © Pascal Favrel

Une ouverture dans le mur

Quand on aime l'art, que l'on est curieux de tous ces gestes contemporains qui rendent la vie plus intéressante que vous savez quoi, c'est une bonne nouvelle d'apprendre qu'un passionné, quelque part dans la ville, ouvre son domicile à la création actuelle... Depuis le mois d'octobre 2008, Pascal Favrel, collectionneur permanent et commissaire provisoire, libère périodiquement un mur de son salon pour l'intervention d'un artiste : c'est *la loi du mur*.

Après la fin de l'aventure de Laps, menée pendant sept ans avec Bruno Desplanques à Faches-Thumesnil, le désir de retravailler avec les artistes et d'initier un nouveau projet rejouant la porosité entre espace public et espace privé a donné à Pascal Favrel l'idée de ce postulat simple : un mur / un artiste / une proposition. Lorsque l'hôte invite l'artiste, au 3 de la rue Jules de Vicq à Fives, il lui offre un siège, un verre, un cigarillo (l'artiste en général le refuse) et lui montre le mur. Il lui demande de l'envisager, non plus comme support d'accrochage, mais comme espace de contraintes avec ses

→

→



Nicolas Durand pour *La loi du mur*. © Pascal Favrel

onto it (like the interior of the bunker where time, the sand, is at work), and floating above it, at a different angle, was an electrical resistor plugged into the mains, the shimmering heat of the horizon…

This second intervention enabled visitors to observe the potential of 'The law of the wall' – the extent to which the 'wall' opened up…
The third artist, Emmanuelle Flandre, chose to take quite a different approach, using drawing. Accustomed to working in situ, she creates sculptural arrangements with manufactured consumerist objects or transforms them beyond their everyday functions. In Fives, she decided to draw Eurolille's nearby high-rise towers from different viewpoints in the middle of the wall. As a result of being superimposed, viewed from different angles, and inflicted to the felt-pen's battle with the wall's rough surface, the outlines of the office-blocks ended up disappearing beneath a mass of black to reappear as complex structures in a skilful scribble. The artist opened up a window in the 'wall', providing us with a temporary view of the compact but linear landscape of Koolhaas' district – as if viewed at great speed from the ringroad that separates us from it, one possible interpretation of the mind…

Other artists are ready, awaiting their turn to make 'The law': Anne and Mickaël Lillin, Vincent Herlemont, Sylvain Courbois… Picture yourself as an art lover, your eye skimming easily over things, interested in all eras and all geographical areas, endlessly exploring beyond meaningless boundaries, your diary blue with the dates of private views. You're ready to follow any path (*certains étaient pavés d'or et d'autres menaient au garage* ['some paved with gold and others leading to the garage']), ready to be amazed and ready to be bored. You wish to struggle, to really live, peanuts and glasses of kir, circular visions in white cubes, little sausages with horseradish and, under the glare of neon lights, the pale face of painting… guided by the only rumour around, you find your way to the far-off suburbs where, walking quickly through deserted streets and crossroads abandoned by modernity, you pass the ringroad, bridges and myths, and take the Rue Pierre Legrand to the district of Fives where, excited by the smell of art, you discover a sequence of sans permis cars with their metallic, mechanical song escaping from permanently-lowered windows… *elles ont des ailes fort petites mais des flammes sur les ailes…* ('they've got very small wings but flames on those wings…')

That has to happen and will happen.
Cross the world, the city, and come to Fives, ring the bell at number 3, enter and come on up… the 'wall' will be open. ■

dimensions, sa surface, sa dureté et de s'engager dans une œuvre contextualisée, unique et temporaire. Pour l'artiste, c'est l'occasion d'expérimenter ses recherches les plus récentes dans un environnement original et de les confronter à des visiteurs toujours curieux, avertis parfois, amateurs dans tous les cas d'échanges féconds.

Pour l'heure, ils sont trois à avoir accepté la loi du mur : Gauthier Leroy qui développe une sculpture sémique mixant folklore populaire et références érudites avec un art consommé du clin d'œil et de la bricole, a choisi, pour la première, de donner au mur un visage. Peint, crayonné, paré d'objets collectés à travers l'appartement (une chaîne, un cône, un cadre et du corail) le mur était dans la pièce et regardait Favrel… c'est une des spécificités intéressantes de la loi du mur que d'inventer des interférences, combinaisons de deux mouvements vibratoires, entre l'intervention d'un artiste et l'intimité d'un domicile. L'artiste habitué aux cimaises réglables, aux spots modulables, à l'impeccable vide des espaces blanchis la veille devra cette fois composer, ou pas, avec la lumière diffusée par une longue baie qui ceint l'appartement, les objets et les meubles, et ce mur choisi moins aveugle peut-être que les parois de placo montées ailleurs à des fins muséales.

Au mois de mars dernier, Nicolas Durand est lui aussi intervenu en sculpteur. Une photo de bord de plage, avec bunker et océan, tirée d'une série révélant des connexions nature/architecture, lui a inspiré une transposition concrète du paysage. Le mur de l'appartement est devenu le plan vertical du ciel quand on regarde la mer au loin et sur ce plan, servant d'appui, la poétique toute matérielle de Durand s'est exprimée : à l'oblique du plan, le pan de bunker réinterprété, coupé par la main et l'espace, en plâtre banché d'un bardage rythmé verticalement ; contre ce pan, un tas de sable comme soutènement et débordement (la vision de l'intérieur du bunker quand le temps, par le sable, fait son œuvre) et au dessus, flottant, tendue dans une contre-oblique, une résistance branchée sur secteur, cette idée chaude de la ligne d'horizon….

Les visiteurs ont pu envisager, dès la seconde édition, la variété des possibles de cette loi du mur, combien au fond le mur ouvrait…
C'est d'ailleurs une autre voie qu'Emmanuelle Flandre a choisi d'emprunter ensuite : celle du dessin. Cette artiste plasticienne, usant tout aussi bien d'agencements sculpturaux d'objets manufacturés de grande consommation que d'opérations ténues sur ces derniers pour les emmener au-delà de leur fonction quotidienne, a l'habitude de travailler *in situ*. À Fives, elle a décidé de dessiner au centre du mur une vue multifocale des tours d'Euralille toutes proches. Les silhouettes des tours d'affaires, à force de superpositions, de changements d'angles, de lutte du feutre sur la rugosité du mur, s'effacent en noircissant pour livrer, au final, l'architecture complexe d'un brouillage savant. L'artiste a ouvert une fenêtre dans le mur, offrant pour un temps le paysage condensé et filaire du quartier pensé par Koolhaas, une perspective à la vitesse du périphérique qui nous en sépare, une possible vue de l'esprit…

D'autres artistes sont déjà prêts et attendent leur heure pour faire leur loi : Anne et Mickaël Lillin, Vincent Herlemont, Sylvain Courbois…
… Alors imaginez-vous amateur d'art (votre œil frise, c'est si facile)… curieux par tous les temps… géographiquement infatigable et insoumis… quêtant toujours l'au-delà d'une frontière imbécile… votre agenda bleui de vernissages, vous êtes prêt à tous les chemins (certains étaient pavés d'or et d'autres menaient au garage), prêt à l'émerveillement et à l'ennui… vous désirez l'effort et la vie, les cacahuètes et les flûtes de kir, les regards circulaires dans les cubes blancs, les petites saucisses au raifort et sous les néons, le visage pâle de la peinture… guidé par le seul bruit qui court, vous arrivez directement des faubourgs lointains… vous choisissez les allures vives, les rues désertes, les carrefours abandonnés de la modernité… vous passez les périfs, les ponts, les mythes… vous remontez la rue Pierre Legrand du quartier en cinq lettres et découvrez, excité par l'odeur de l'art, la séquence populaire des voitures sans permis, sa chanson métallique, sa chanson mécanique échappée des vitres baissées par des poignées agiles… elles ont des ailes fort petites mais des flammes sur les ailes…

Cela doit arriver et cela adviendra.
Traversez le monde, la ville, venez à Fives, sonnez au 3, entrez, montez… le mur sera ouvert. ●

La Loi du mur s'achève à la rentrée 2010 pour recommencer de plus belle en 2011 au 15 rue Adolphe Casse, toujours à Lille Fives.

http://laloidumur.over-blog.com

NATHALIE POISSON COGEZ

The curiosities

of Christine Deknuydt

From 14 March to 14 June 2009, the LAAC (Lieu d'Art et d'Action Contemporaine) in Dunkerque held a temporary exhibition of the acquisitions that have enriched its graphic art collection over the past five years. Among the works presented, there were the two-handed drawings by Karel Appel and Pierre Alechinsky[1] (1978); the *Fresques de Pompéï* series[2] (1990), drawings on tracing paper by Gérard Duchêne; and the *Grotesque* series[3] (1998) in pencil on paper by Daniel Dezeuze. The exhibition also presented a number of drawings by Christine Deknuydt[4], works on an intimate scale selected from the 200 drawings donated to the LAAC in 2007.[5] The variety of motifs and unusualness of techniques employed confer on these folios the status of curiosities. While exceeding the symbolic impact of their iconography, the drawings reproduced in this article remain representative of the artist's approach which, through various mediums, the formal and conceptual role of the script, and the possibilities of the reproductive process, questions its own incertitudes.

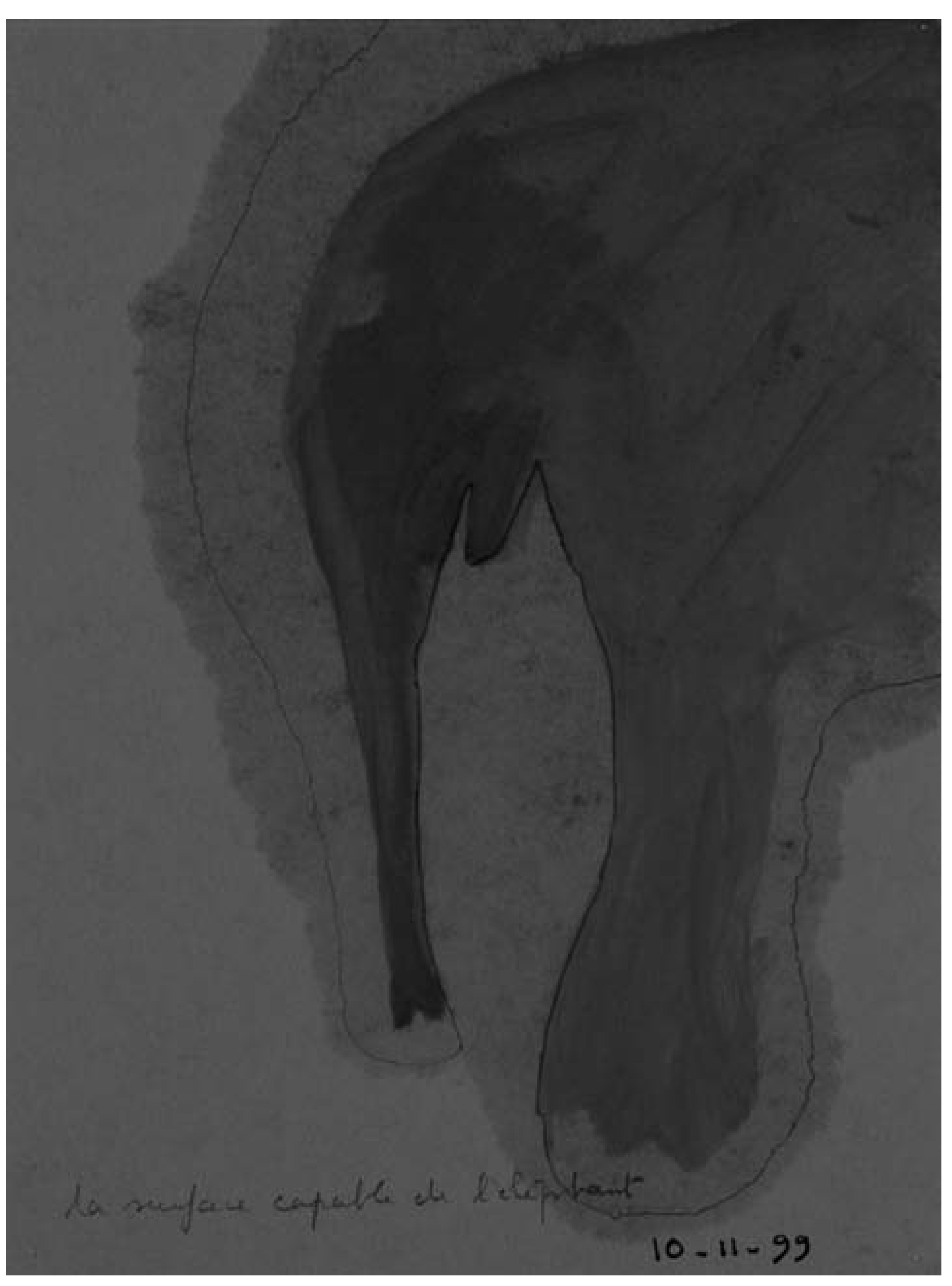
Birds, cats, monkeys, mussels, foxes, sheep or elephants… Numerous animals populate Christine Deknuydt's drawings. Indeed she claims that "animals [can] express the human condition".[6] Their recurring presence constitutes a compilation of images which echo the verses of Guillaume Apollinaire's Bestiary: "Like an elephant with his ivory / I have a precious blessing in my mouth / Dead purple-shells!… I buy my glory / At the cost of melodious words."[7] In *La surface capable de l'éléphant* (The useful surface area of an elephant), a pachyderm is depicted by an outline. The way the colour is filled in, overrunning the edges (which we'll come back to later), enhances the unformed shape reminiscent of Antoine de Saint-Exupéry's boa-constrictor.[8] But, as with the author of *The Little Prince*, this naivity and simplicity are merely a facade revealing a far more complex message. Here, as in other fairytales, fables and legends, animals condemn the shortcomings of mankind or, occasionally give voice to a eulogy of his qualities. While the elephant – the mount of Hindu gods – symbolises wisdom and knowledge, the fox is the symbol of cunning and deceit. By blackening the raven's open beak, Christine Deknuydt comes up with a radical way of 'muzzling' this winged bearer of bad luck.



Christine Deknuydt, *Conversation Blanche*, 1999. LAAC Dunkerque - inv. 2008-001-90. © Vincent Bijan, Ville de Dunkerque.

In the series *Le corps se liquéfie puis s'évapore* ('The body liquifies and then evaporates'), a human silhouette is born of an oscillating line surrounding a void, giving it body. The 'lean body', which is drawn, overlays the 'fatty body' that spreads beyond the initial outline as it is absorbed by the paper. From then on, as in many of her drawings, the artist exploits the complementary duality of line and stain. While the drawing, which, in this instance, is born of a gesture that proves to be controlled, is the result of handwriting and a pre-determined path, the stain, born of spilling a fatty liquid on paper, is the result of its simultaneous spread across the surface of the support. Unbeknownst to the artist, the oil modifies the paper's texture, giving it a yellowish, translucent look. An aura is created in a random fashion. Just as for other figures such as the 'Elephant' (*Éléphant*), the 'Blinded by capillary attraction' (*Aveugles par capillarité*)

→



Christine Deknuydt, *La surface capable de l'éléphant,* 1999. LAAC Dunkerque inv. AC 2008-01-77. © Vincent Bijan, Ville de Dunkerque.

→

and 'Capillary Architecture' (*Architectures capillaires*), this extending beyond the boundaries refers back to the term "liquefaction" which forms part of Christine Deknuydt's lexicon, and is defined as "a change of state, breaking up, dissolution".[9]

This definition itself, as well as the use of oil, the horizontality of the body, and the overall title of the series, *Le corps se liquéfie puis s'évapore* ('The body liquifies and then evaporates'), sets in motion a funereal way of looking at things. The line contours the 'lean body', as if it were the site of a murder, to underline its disappearance, an absence. The visible levitation of the body, suggested by the gradual shifting of the two "bodies" in the different images of this series, symbolises the rift between the material and carnal outer wrapping represented by the body, on the one hand, and the immaterial and spiritual aspect of the soul on the other. Georges Didi-Huberman, in citing Frazer, asks: "Why does man wish to lay down his life outside his body?"[10] The allusion to funerary rites provides an analogy to the mummy found in the Antinoë excavation in 1907 which is displayed in the "Room of Curiosities" at the Musée des Beaux-Arts in Dunkerque. The gold leaf covering the corpse adjusts the play of light: the precious matter transcends the remains, conferring a mystical dimension to this officiant of Osiris displayed in a glass sarcophagus.

For Christine Deknuydt, who frequently invites deliberate encounter between words and images, the sculpted space is fertile ground for poetry. The artist's delicate, rounded handwriting accompanies the figurative silhouettes: "muzzling one's friends", "the bringing together of delicate animals", "inhabiting flowers", "exhausting things, however pleasant", "head of an Indian (or) the unfortunate electrocution of potatoes"... The text is not simply an explanatory caption; on the contrary, it underlines the tangible gap between the visual symbol and language. It sews doubt and questioning in the spectator's mind. For example, the handwritten inscription on one of the drawings in 'The body liquifies ...' series – "To have fallen like a doll or a soldier" – plays on the similarity between the words tomber ('to fall') and tombe ('tomb').[11] The body of a 'fallen' (tombé) soldier on the front – not to say dead – is taken to his tomb. To have 'fallen', is precisely to no longer exist. This discussion leads to questioning the ontological order. In this particular case, is "to be" used in its verbal or nominal form? Furthermore, the simultaneous allusion to the doll and the soldier (real or of lead) pushes the dichotomy of the a priori asexual human silhouette towards a double identity, both feminine (the doll) and masculine (the soldier), thus continuing the clichés found in children's games. However, in the present instance, are we really just talking about pure entertainment?

In some of these works the letter (R) is found: "R" as in Retort, Repetition, Reproduction, Replication, Refrain, Ritornello, Redoubling... Obtained through carbon copy transfers, digital scanners or manual copies, these (re)productions exploit the potential of repetition. Far from playing upon the notion of identical, the artist believes it is also important "to inoculate, hint at mistakes, errors...".[12] By introducing a shift, a distancing, Christine Deknuydt puts the motif through a test, thus "over-identifying"[13] it, in the manner of musical themes and variations. The series grow in a never-ending fashion, creating "temporary and changeable" groups[14], the various elements of which are linked by a common title. The creative potential is born of a slight variation, of the insidious metamorphosis that takes place from one sheet of paper to another. This duplication process is experimented with sometimes within a single drawing, with a mirror effect. In *Conversation blanche* ('White Conversation'), the work is done by two hands: left hand/right hand, which leads to an irregular symmetry, an intended "awkwardness"[15] which indicates an awareness of the workings of the two sides of the brain. The grey fox turns his back on his alter ego. By its back to front protagonists, this 'white conversation' becomes completely feigned.

Sooner or later, most of the themes in these drawings are condensed into signs devoid of context, like a partial inventory of the visible world, thus escaping any confinement in space or time. Without any known reference, the figures float, as if suspended, in an endless wait. Christine Deknuydt gives great importance to emptiness. Thus the sobriety of medium and the economy of means serve a richness of thought which questions temporality. Like butterflies set free from the ephemeral in an entomologist's display cabinet, these fragile bits of paper pinned side by side reveal man's changeable relationship with the world. ■

_**1** Purchased by the Galerie Lelong, 2006.

_**2** Purchases and gifts from the artist, 2003.

_**3** Gift and a purchase by the Galerie Artattitude – Hervé Bize – Nancy, 2008.

_**4** Christine Deknuydt, Dunkerque (1967-2000).

_**5** Gift from Arlette et André Deknuydt.

_**6** Conversation between Christine Deknuydt and Bram van Waardenberg, *Le Repas*, Lille, USTL, available via http://www.contrechoc.com/Deknuydt/index.htm (accessed 28 July 2009).

_**7** Guillaume Apollinaire, "The Elephant", *Bestiary, or the Parade of Orpheus*, D.R.Godine Publishers, USA, 1983 (originally published Éditions Deplanche, Paris, 1911).

_**8** Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (The Little Prince), Paris, Éd. Gallimard, 2000, p. 9.

_**9** *Marge à faire*, Dunkerque, published by À Bruit Secret. Lexique available via http://www.contrechoc.com/Deknuydt/index.htm (accessed 29 July 2009).

_**10** J.G. Frazer, Man, *God and Immortality*, Macmillan, 1927, Kessinger Publishing 2007. Quoted by Georges Didi-Huberman in *L'image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 36.

_**11** There is no etymological rapport between the verb "tomber" and the word "tombe". Cf. René Garrus, *Étymologies du français, Curiosités étymologiques*, Paris, Éd . Belin, 1996, p. 312.

_**12** *Marge à faire*.

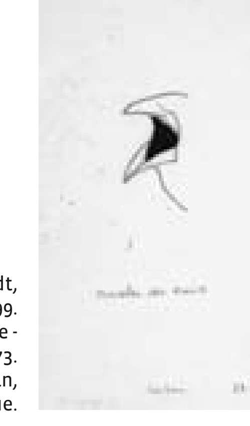
_**13** Idem.

_**14** Idem.

_**15** Eric Amouroux, *Christine Deknuydt, Clous*, ARIAP, Lille, 1998, p. 6.

NATHALIE POISSON COGEZ

Les curiosités
de Christine Deknuydt



Christine Deknuydt,
Museler ses amis, 1999.
LAAC Dunkerque -
inv. 2008-001-73.
© Vincent Bijan,
Ville de Dunkerque.

Du 14 mars au 14 juin 2009, le LAAC (Lieu d'Art et d'Action Contemporaine) de Dunkerque proposait une présentation temporaire des acquisitions qui ont enrichi son cabinet d'art graphique au cours des cinq dernières années. Parmi les œuvres présentées : les dessins à deux mains de Karel Appel et Pierre Alechinsky [1] (1978), la série *Les fresques de Pompéï* [2] (1990) – dessins sur calque de Gérard Duchêne ou le crayon sur papier de Daniel Dezeuze : *Grotesque* [3] (1998)... L'exposition offrait également l'accès à plusieurs dessins de Christine Deknuydt [4], œuvres au format confidentiel sélectionnées parmi les 200 dessins entrés par don [5] dans les collections du LAAC en 2007. La variété des motifs et la singularité des techniques mises en œuvre conféraient à ces folios le statut d'objets de curiosité. Outrepassant la portée symbolique de leur iconographie, les dessins reproduits dans le cadre de cet article demeurent représentatifs de l'approche plastique de l'artiste qui, à travers les médiums, le rôle formel et conceptuel de l'écrit, ainsi que les potentialités de la reproduction, interroge ses propres incertitudes.

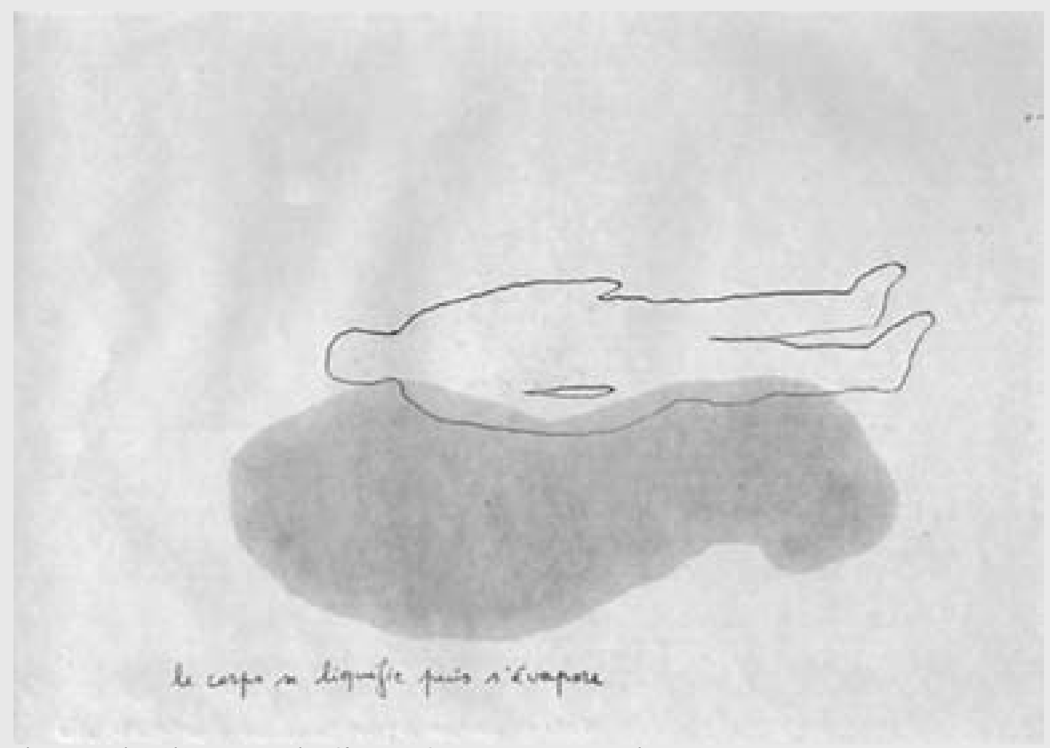
Oiseaux, chats, singes, moules, renards, moutons ou éléphants... De nombreux animaux peuplent les dessins de Christine Deknuydt qui affirme : « les animaux [peuvent] parler de la condition des hommes » [6]. Leur présence récurrente constitue un recueil d'images sur lesquelles raisonnent les vers du Bestiaire de Guillaume Apollinaire : « Comme un éléphant son ivoire / J'ai en bouche un bien précieux / Pourpre mort ! ... J'achète ma gloire / Au prix des mots mélodieux » [7]. Dans *La surface capable de l'éléphant* un pachyderme est représenté par un trait contour. Le remplissage coloré et le débordement capillaire – sur lequel nous reviendrons – en amplifiant la forme molle évoquent le « boa fermé » d'Antoine de Saint Exupéry [8]. Mais comme pour l'auteur du *Petit Prince*, la naïveté, la simplicité ne sont qu'apparentes et dévoilent un message plus complexe. En effet, ici, comme dans les contes, fables et autres légendes, les animaux stigmatisent les travers de l'homme ou formulent – plus rarement – l'éloge de ses qualités. Alors que l'éléphant – monture des dieux hindous – symbolise la sagesse et la connaissance, le renard est le symbole de la ruse et de la fourberie. En noircissant le bec ouvert du corbeau, Christine Deknuydt parvient de manière radicale à « museler » cet oiseau de mauvais augure.

Dans les dessins de la série : *Le corps se liquéfie puis s'évapore*, une silhouette humaine naît d'une ligne oscillante qui entoure le vide pour lui donner corps. Le « corps mince », dessiné, se superpose au « corps gras » qui déborde par capillarité du contour initial. Dès lors, l'artiste exploite – comme dans nombre de ses dessins – la dualité complémentaire de la ligne et de la tache. Si le dessin, issu – dans le cas présent – d'un geste qui s'avère contrôlé, relève du graphisme et de la trajectoire la tache, née du déversement d'un liquide oléagineux sur le papier, procède d'une expansion simultanée à la surface du support. À l'insu de l'artiste, l'huile modifie la texture du papier en lui donnant un aspect jaunâtre et translucide. Une aura prend forme de manière aléatoire. Pareillement à d'autres figures telles que *l'Éléphant, les Aveugles par capillarité* ou les *Architectures capillaires*, ce débordement

→



Christine Deknuydt, *Le corps se liquéfie puis s'évapore,* 1999. LAAC Dunkerque - inv. AC 2008-01-174.
© Vincent Bijan, Ville de Dunkerque.



Christine Deknuydt, *Le corps se liquéfie puis s'évapore,* 1999. LAAC Dunkerque - inv. 2008-001-175.
© Vincent Bijan, Ville de Dunkerque.

de la matière renvoie au terme « Liquéfaction » inscrit dans le lexique établi par Christine Deknuydt et défini comme « changement d'état, désagrégation, dissolution » [9].

Cette définition même, l'utilisation de l'huile, l'horizontalité du corps, ainsi que le titre générique de la série : *Le corps se liquéfie puis s'évapore*, amorcent une approche sépulcrale. La ligne détoure le « corps mince » – comme sur le lieu d'un meurtre – pour mieux en signifier la disparition, l'absence. La lévitation apparente du corps suggérée par le décalage progressif des deux « corps » dans les variantes sérielles symbolise le clivage entre d'une part l'enveloppe matérielle et charnelle qu'est le corps et d'autre part la dimension immatérielle et spirituelle de l'âme. Georges Didi-Huberman se questionne en citant Frazer : « Pourquoi les hommes désirent-ils déposer leur vie hors de leur corps ? » [10] L'allusion aux rites funéraires offre la possibilité d'un rapprochement avec la momie trouvée dans les fouilles d'Antinoë en 1907 et présentée dans le « cabinet de curiosités » du Musée des Beaux-Arts de Dunkerque. Les feuilles d'or qui recouvrent ce cadavre modifient le jeu de la lumière ; la matière précieuse transcende la dépouille et confère une dimension mystique à cette officiante d'Osiris exposée dans un sarcophage de verre.

Pour Christine Deknuydt qui suscite fréquemment la rencontre choisie entre les mots et les images, l'espace plastique est un territoire ouvert à la poésie. L'écriture manuscrite ronde et fine de l'artiste accompagne les silhouettes figuratives : « museler ses amis », « relier les animaux précaires », « habiter les fleurs », « fatiguer les choses même plaisantes », « tête d'indien (ou) l'électrocution malencontreuse des pommes de terre »… Le texte n'est pas qu'une légende explicative, au contraire, il souligne l'écart tangible entre le symbole visuel et le langage. Il insinue dans l'esprit du spectateur le doute et l'interrogation. Pour exemple, l'inscription manuscrite portée sur l'un des dessins de la série *Le corps se liquéfie*… : « Être tombé comme une poupée ou un soldat » joue sur le rapprochement des mots « tomber » et « tombe » [11]. Le corps du soldat tombé au front – pour ne pas dire mort – est conduit à sa tombe. Etre tombé, c'est précisément ne plus être. Ce propos conduit à un questionnement d'ordre ontologique. En l'occurrence, « Être » est-il employé dans sa forme verbale ou nominale ? En outre, l'allusion simultanée à la poupée et au soldat (réel ou de plomb) pousse la dichotomie de la silhouette humaine *a priori* asexuée, vers une double identité féminine (la poupée) et masculine (le soldat). De fait, cette interprétation est l'héritière des poncifs du jeu d'enfant. Or, dans le cas présent, s'agit-il réellement d'un simple divertissement ?

Sur certaines de ces œuvres apparaît l'inscription (R) : « R » comme Réplique, Répétition, Reproduction, Réplication, Refrain, Ritournelle, Redoublement… Obtenues par transfert au papier carbone, scanner numérique ou par le biais de la copie manuelle, ces (re)productions exploitent les potentialités de la redite. Loin de jouer sur l'identique il faut aussi, selon l'artiste, « inoculer, insinuer le défaut, l'erreur … » [12]. En introduisant un décalage, une distanciation, Christine Deknuydt opère une mise à l'épreuve du motif qui est alors « suridentifié » [13], à l'instar des thèmes et variations musicales. Les séries se développent de façon illimitée dans des ensembles « provisoires et modifiables » [14] dont les pièces sont liées par un titre commun. Le potentiel créatif naît d'un léger glissement, de la métamorphose insidieuse qui s'opère de feuille en feuille. Ce travail du double est expérimenté parfois au sein d'un même dessin par l'effet miroir. Dans *Conversation blanche*, le travail est réalisé à deux mains : main gauche/main droite. En découle une symétrie déréglée, une recherche volontaire de « mal-adresse » [15] qui dénote une prise de conscience du fonctionnement des deux hémisphères cérébraux. Le renard gris tourne le dos à son alter ego. Par ses protagonistes mis à l'envers, cette conversation blanche devient purement factice.

En définitive, dans ces dessins, la plupart des motifs, comme un inventaire partiel du monde visible, sont condensés en signes décontextualisés. Ils échappent dès lors à toute localisation spatiale ou temporelle. Sans aucun repère possible, les figures flottent comme en suspens dans une attente infinie. Christine Deknuydt accorde une grande importance au vide. Par conséquent la sobriété du support et l'économie de moyen sont au service d'une richesse de pensée qui questionne la temporalité. Tels des papillons délivrés de l'éphémère dans la vitrine d'un entomologiste, ces fragiles papiers épinglés côte à côte révèlent l'altérabilité du rapport de l'homme au monde. ●

LAAC Lieu d'Art et d'Action Contemporaine – Dunkerque
www.ville-dunkerque.fr – www.deknuydt.com

_1 Achat Galerie Lelong, 2006.

_2 Achats accompagnés de dons par l'artiste 2003.

_3 Don accompagnant un achat par la Galerie Artattitude – Hervé Bize – Nancy, 2008.

_4 Christine Deknuydt, Dunkerque (1967-2000).

_5 Don Arlette et André Deknuydt.

_6 Conversation entre Christine Deknuydt et Bram van Waardenberg, Interview, *Le Repas*, Lille, USTL, disponible via www.contrechoc.com/Deknuydt/index.htm (consulté le 28 juillet 2009).

_7 Guillaume Apollinaire, « L'Éléphant », *Bestiaire ou le Cortège d'Orphée*, Paris, Ed. Deplanche, 1911.

_8 Antoine de Saint Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Ed. Gallimard, 2000, p. 9.

_9 *Marge à faire*, Dunkerque, Ed. À bruit secret. Lexique disponible via www.contrechoc.com/Deknuydt/index.htm (consulté le 29 juillet 2009).

_10 James Georges Frazer, *L'homme, Dieu et l'immortalité*, 1927, trad. P. Sayn, Paris, Librairie orientaliste, Paul Geuthzer, 1928, p. 274. Cité par Georges Didi-Huberman dans *L'image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 36.

_11 Il n'y a aucun rapport étymologique entre le verbe « tomber » et le mot « tombe ». Cf. René Garrus, *Etymologies du français, Curiosités étymologiques*, Paris, Ed. Belin, 1996, p. 312.

_12 *Marge à faire*.

_13 Idem.

_14 Idem.

_15 Eric Amouroux, *Christine Deknuydt, Clous*, ARIAP, Lille, 1998, p. 6.

FRANÇOIS COADOU

Yves Robuchi
A winter's voyage

One winter's afternoon, while seated round a table of steaming hot drinks with Yves Robuschi in the Café de l'Industrie in Paris, the conversation turned to Berlin and the Alte National Galerie with its beautiful Caspar David Friedrich gallery. Yves told me of his experience there, of how he had felt when, finding himself alone in the gallery on one of those rare occasions when there were no tourists present, he had truly confronted the master's paintings, deep in contemplation. It was as if, he stated almost apologetically, in his amazement at the aesthetic experience and his shock at being faced by the works themselves, he had seen the tops of the trees moving and the swell rising, exactly as portrayed in the pictures. Forget the scruples: what counts is that something happened.

That was about a year ago, just before or after – I can't remember exactly which – he took up his artist-in-residence in Tourcoing in November 2008. The works exhibited at the École Régionale Supérieure d'Expression Plastique's 'Galerie 36 bis' and at the Musée des Beaux-Arts the following spring were the result of this residency.

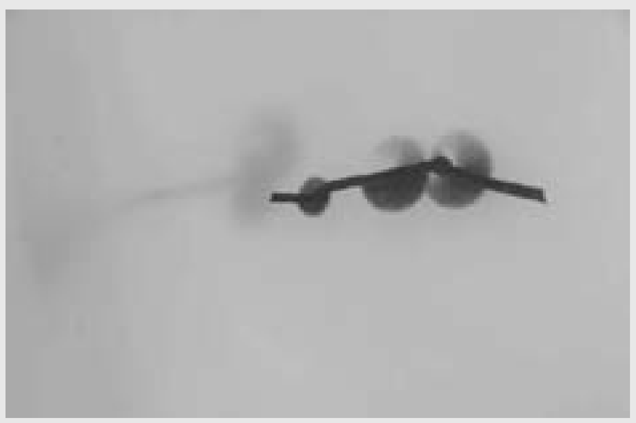
When I went to see them, on a sunny spring day, their effect on me made me think back to this conversation, which is why I mention this anecdote here, as a key to understanding Yves Robuschi's work.

Yves Robuschi is a painter. And even if, from a formal point of view, many of his works have more in common with what could be called an installation, his questioning remains that of a painter. Of a painter in the style of Friedrich.

They are often landscapes. Not, however, like those painted in the Baroque period or in Classical, academic painting, where the landscape is decor, adorning an action, a person or themes, but rather as it was explored by the German master – all-embracing nature itself that overwhelms man and is the only true subject.

I feel there is an affinity not only between the painting of Yves Robuschi and that of Caspar David Friedrich, but also between it and all of German Romanticism, including its philosophical vein, German idealism.

Yves Robuschi's work questions the relationship between the subject which perceives and the object which is perceived,

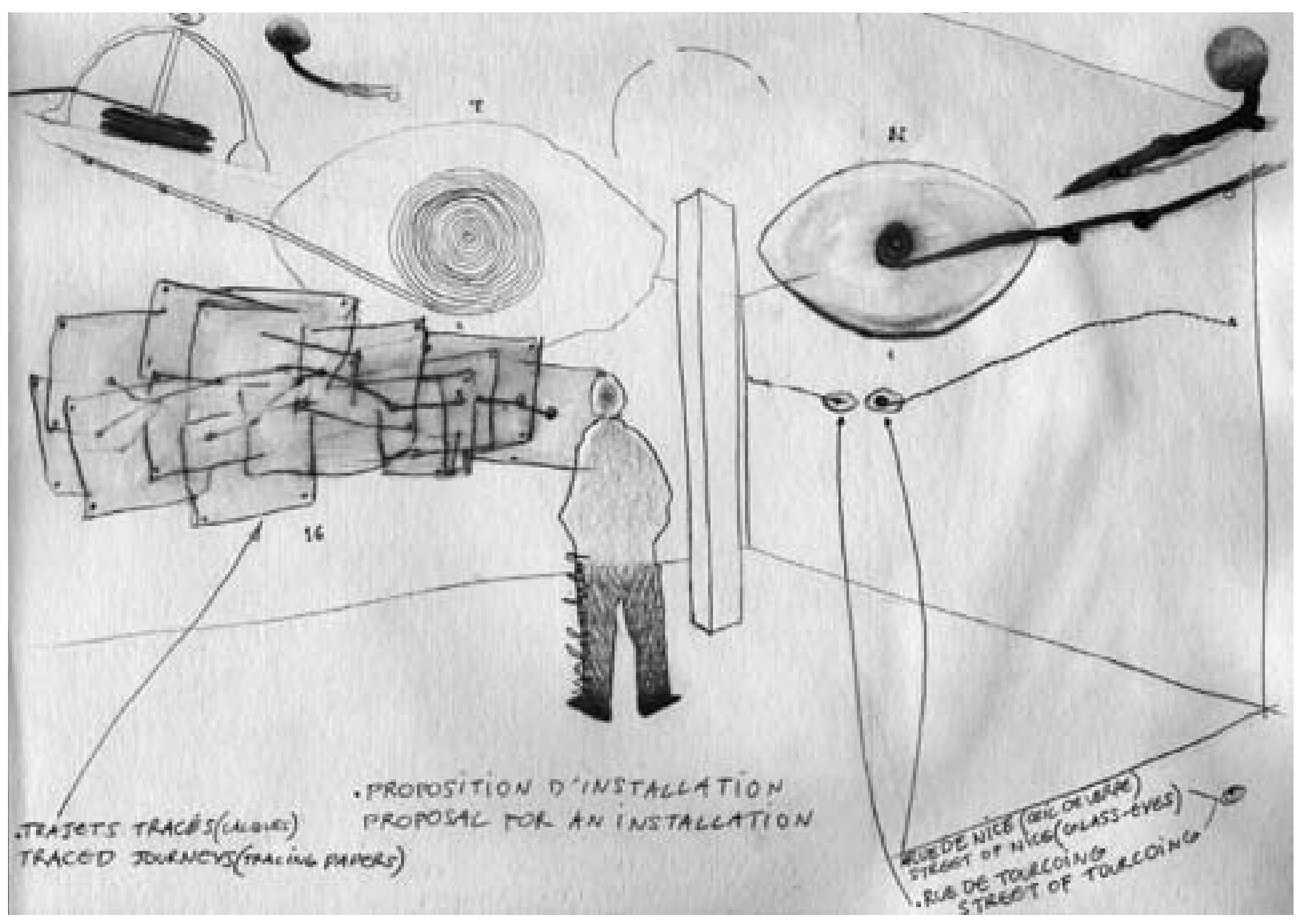


Yves Robuschi, *Trajets tracés*, 2009. Graphite et crayon de couleur sur papier calque, 16 feuilles 65x50cm.

no longer simply op-posing a subject (the me) with an object (the world), but taking this relationship to a higher level of complexity where the me and the world are never outwardly opposed. In other words, we are forever subjects who perceive, directly plunged in the experience, and the perceived itself does not exist, or at least does not make sense (which comes to the same thing) outside the act of perceiving. This may not appear to be much, but it nonetheless stands commonsense on its head. And it removes the me, man, from the isolated and haughtily dominant position that he has adopted to date. German idealism is the result of both Kant's transcendental theory and the Pantheistic debate, opening up a breach in the naïve certitudes of theoretical Humanism. It brings us to the heart of a whole from which we believed ourselves to be exempt, but with which, in fact, we are inextricably involved, like a place, like the air that we breathe or the light that enables us to see, and which, in its vastness, outstrips us.

It's for this reason, no doubt, that Yves Robuschi's painting frequently adopts the form of an installation, as a way of allowing the sensation of looking at something head-on, and the illusion of externalising that often accompanies it, to become something more encompassing, where the whole body and entire being is immediately engaged in a form of entreaty.

Thus, the pieces exhibited in Tourcoing, *Mes points de vue sur...* – delicate combinations of bits of stone and glue,



Yves Robuschi, proposition d'installation pour l'ersep, 2009, graphite,crayon et aquarelle sur papier.

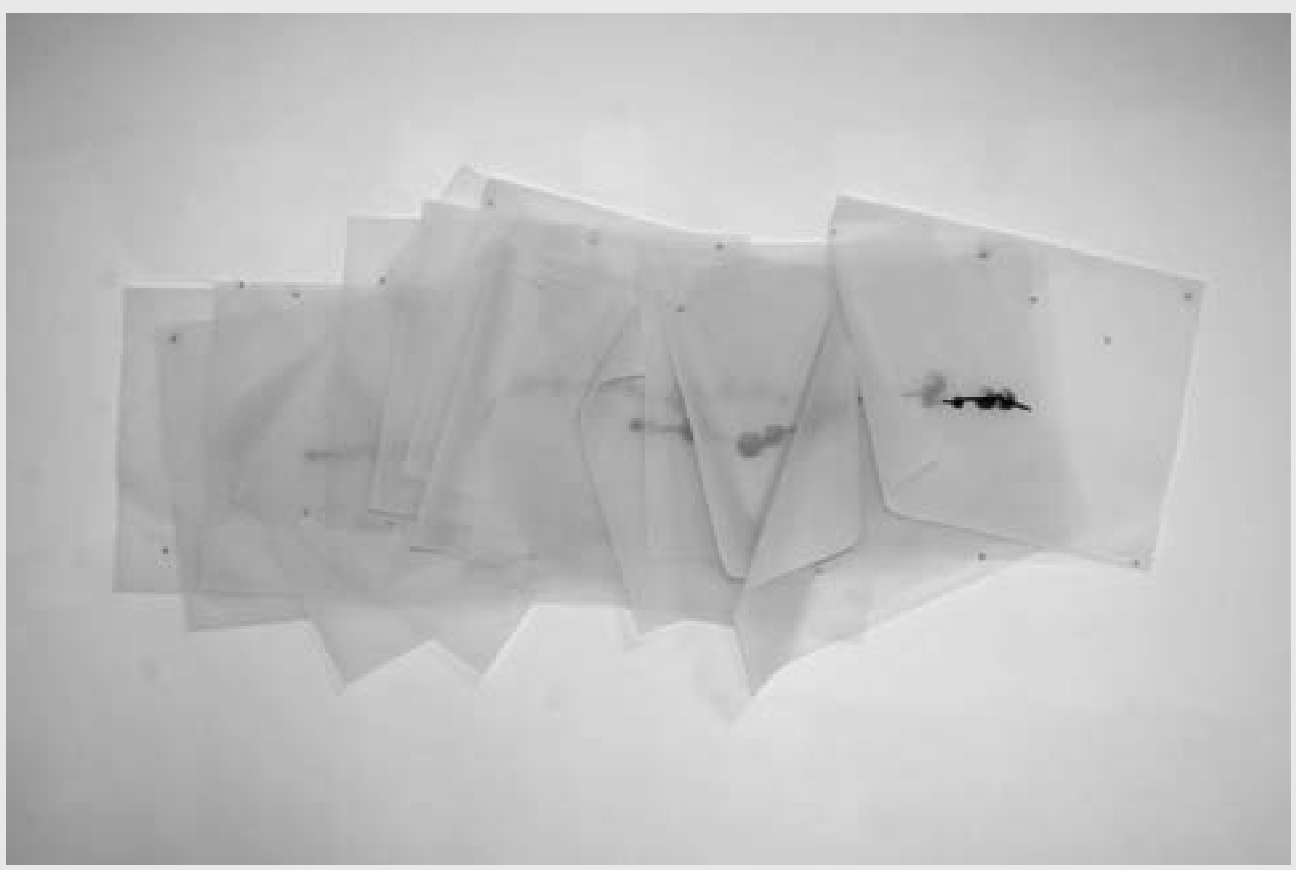
Yves Robuchi
Le voyage d'hiver

Un après-midi d'hiver, que nous étions attablés avec Yves Robuschi au Café de l'Industrie, à Paris, autour d'une boisson fumante, la conversation vint se mettre sur Berlin, sur l'Alte National Galerie et la belle salle qui y est dédiée à Caspar David Friedrich. Yves me rapporta alors l'expérience qu'il y avait vécue, ce qu'il avait ressenti, là-bas, dans un de ces moments rares où la salle, vide des touristes qui d'ordinaire la fréquentent, lui offrait la possibilité, dans le retrait d'un recueil, d'être réellement confronté aux tableaux du maître. Comme si, dans l'ébahissement de l'expérience esthétique, dans le saisissement des œuvres, il avait – s'excusait-il presque – vu bouger la cime des arbres, s'animer la houle, ce que les œuvres représentent. Qu'importe le scrupule : quelque chose, en tout cas, s'était passé. C'était il y a un an à peu près, quelque temps avant ou après – je ne saurais m'en souvenir avec exactitude – qu'il soit venu faire résidence à Tourcoing, en novembre 2008, résidence dont devaient sortir les pièces exposées, printemps 2009, à la galerie 36 bis de l'École Régionale Supérieure d'Expression Plastique et au Musée des Beaux-arts.
Lorsque je m'y rendis pour les voir, ce même printemps ensoleillé, je ne pus m'empêcher de repenser, dans l'effet qu'elles firent sur moi, à cette conversation. Et c'est pourquoi j'en rapporte aujourd'hui l'anecdote, comme une clé de lecture pour l'œuvre d'Yves Robuschi.

Yves Robuschi est peintre. Et même si nombre de ses œuvres s'apparentent plus, d'un point de vue formel, à ce qu'on pourrait appeler de l'installation, il n'en demeure pas moins que ses questionnements restent ceux d'un peintre. D'un peintre à la manière de Friedrich.

→

→



Yves Robuschi, *Trajets tracés*, 2009. Graphite et crayon de couleur sur papier calque, 16 feuilles 65x50cm.

partially covered in acrylic, mounted on golf tees – play at being paintings in a miniature format and most notably in a volume that look so obviously fragile one hardly dares approach, were it not for the fact that that is exactly the sought effect. Trinkets that do away with the distance of looking, replacing it with the oneness experienced in something similar to perception.

Moreover, it's no accident that, as the above-cited title implies, Yves Robuschi's work constantly addresses the notion of point of view, as well as that of wandering. In a vision of the world where the subject has been removed from its central role, and where the object steals away, wandering becomes the only possible way of being. In a vision of the world where an awareness of everything dominates, the only way forward for the fragment that we are is in multiplying the points of view. *Rue de Tourcoing* and *Rue de Nice* perfectly express this drift by which one leaves from one point to go nowhere that one knows of, while the *Trajets tracés* express the effort that is then required to gather up the scattered fragments in one's crystal eye, and, within the very thickness of the materials, the opacity of the traced designs, to try to come up with a plan, as in times gone by.



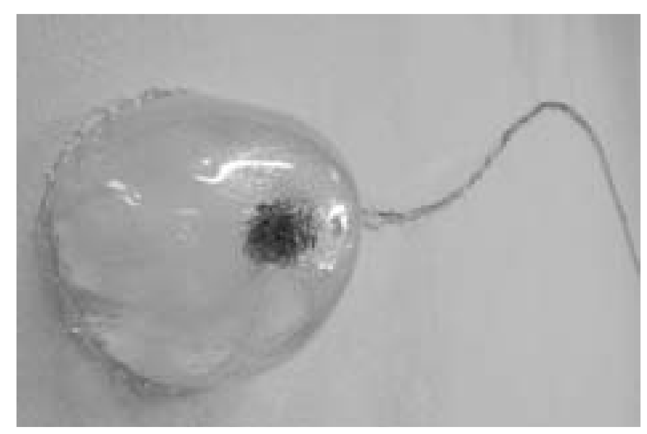
Yves Robuschi, *Rue de Nice*, 2009. Fil d'étain, verre, clous et peinture acrylique, environ 25x200cm.

Yves Robuschi's work is one of anxiousness and voyage rather than peacefulness and rest. Which leads us to yet another similarity between the painter and German Romanticism, that of the renowned figure of *The Wanderer*. You could say that his residence in Tourcoing, in November 2008, amid the maze of unknown streets and the snow, was a winter's voyage for this artist from Nice. And the work that resulted from it is similar to Schubert's music, somewhere between the ever-receding infinite horizon and the weighty footfall to which the earth seems to aspire. ■

Ce sont, souvent, des paysages. Non pas, cependant, comme on en trouve dans la peinture baroque, ou dans la peinture classique encore, et académique, le paysage comme décor, comme ornement d'une action, d'actants, ornement des sujets, mais le paysage, bien plutôt, tel qu'il fut exploré par le maître allemand, la nature, comme ce tout englobant, qui déborde l'homme, et qui est le seul des sujets réels.
Il y a, je crois, une affinité, non pas seulement entre la peinture d'Yves Robuschi et celle de Caspar David Friedrich, mais entre elle et tout le romantisme allemand, dans sa version philosophique y compris, l'idéalisme allemand.
L'œuvre d'Yves Robuschi interroge en effet ce qu'il en est du rapport du sujet qui perçoit à l'objet perçu. Mais en faisant passer ce rapport à un niveau de complexité qui n'est plus simplement l'op-position d'un sujet (le moi) à un objet (le monde), mais où le moi et le monde ne sont jamais donnés dans l'extériorité l'un à l'autre. Pour le dire autrement, nous sommes toujours déjà des sujets percevants, plongés d'emblée dans l'expérience, et le perçu lui-même n'est peut-être pas, ou du moins ne fait pas sens – ce qui revient au même – en dehors de l'opération de perception. Cela n'a l'air de rien, peut-être, mais c'est bousculer, pourtant, le sens commun. Et c'est destituer le moi, l'homme, de l'isolement, du surplomb superbe où jusqu'alors il s'était placé. Conséquence, tout à la fois, de la théorie transcendantale kantienne et de la querelle du panthéisme, l'idéalisme allemand ouvre une brèche dans les certitudes naïves de l'humanisme théorique. Et nous ramène au sein d'un tout dont nous avions l'illusion d'être excepté, mais dans lequel nous sommes, au vrai, irrémédiablement embarqués, comme dans un milieu, comme dans l'air que nous respirons, ou la lumière qui nous permet de voir, et qui, dans son immensité, nous dépasse.

C'est pour cela, sans doute, que la peinture d'Yves Robuschi prend si souvent la forme, plutôt, de l'installation : manière de faire glisser l'expérience de la frontalité de la vision, de l'illusion d'extériorité qui souvent l'accompagne, à quelque chose de plus englobant, où le corps entier, et tout l'être, se trouvent aussitôt mis en jeu, dans une forme de réquièrement.
Ainsi, dans les pièces exposées à Tourcoing, *Mes points de vue sur…* – assemblages délicats de morceaux de pierre, de colle, recouverte en partie d'acrylique, le tout monté sur tees de golfe –, rejouent-ils la peinture, dans un format miniature et dans un volume, surtout, qu'on oserait à peine approcher, tant sa fragilité est évidente, si ce n'était là, en même temps, que réside tout l'effet cherché de l'expérience. Bibelots qui abolissent la distance du voir, pour la reconduire dans l'entièreté vécue au plus près d'un percevoir.

D'ailleurs, ce n'est pas un hasard non plus si, comme l'indique bien le titre qu'on vient de citer, l'œuvre d'Yves Robuschi travaille, de façon récurrente, la question du point de vue, ainsi que celle de l'errance. Dans une vision du monde où le sujet est dessaisi de sa centralité, où l'objet même se dérobe, l'errance devient le seul mode d'être possible ; dans une vision du monde où domine la conscience du tout, le fragment que nous sommes trouve l'unique issue dans la multiplication des points de vue. *Rue de Tourcoing* ou *Rue de Nice* disent précisément cette dérive, par où l'on part d'un point pour aller nulle part où l'on sache ; quand les *Trajets tracés* disent, eux, l'effort qu'il reste ensuite à rassembler les fragments épars au cristal du regard, pour essayer, mais c'est dans l'épaisseur seule des matières, l'opacité des calques, d'en proposer, comme au temps jadis, un dess(e)in.



Yves Robuschi, *Rue de Nice*, 2009. Fil d'étain, verre, clous et peinture acrylique, environ 25x200 cm.



Yves Robuschi, *Rue de Tourcoing*, 2009. Fil d'étain, verre, clous et peinture acrylique, environ 25x200cm.

Plus qu'une œuvre du repos, de la quiétude, l'œuvre d'Yves Robuschi est donc une œuvre inquiète et du voyage. Par où le peintre retrouve, une fois encore, le romantisme allemand : la figure célèbre du *Wanderer*. Cette résidence à Tourcoing, en novembre 2008, parmi le dédale des rues inconnues, sous la neige, fut, si l'on veut, un voyage d'hiver pour l'artiste niçois. Et les pièces qu'il en a tirées ont la même couleur que les notes de Schubert : quelque part entre l'infini de l'horizon qui toujours recule et la pesanteur des pas que semble aspirer la terre. ●

MUba Eugène Leroy – Tourcoing – www.muba-tourcoing.fr
École Régionale Supérieure d'Expression Plastique – Ersep – Tourcoing – www.tourcoing.fr
www.2303.fr

LAURENCE PEN

DADA EAST?

DADAISM IN A ROMANIAN CONTEXT

Recent research on avant-garde movements in former Eastern European countries has focused particularly on Dadaism in so far as three of the movement's founding members were of Romanian origin.



Chemareanr. 2, 1915, Bucarest. Revue d'avant-garde éditée par Janco et Tzara avant leur départ pour Zurich © Muzeul Literaturii Române, Bucarest

This strong link between Romania and the Dada movement was also the subject of an exhibition held at the Musée des Beaux-Arts in Tourcoing in the spring of 2009. The exhibition was originally organised by Zofia Machnicka and Andrian Notz for the Cabaret Voltaire in Zurich, the birthplace of Dadaism, and was based on research by Tom Sandqvist.[1] While the Zurich exhibition highlit the importance of Tristan Tzara, Arthur Segal and Marcel Janco for the Cabaret Voltaire, the Tourcoing exhibition, distanced from the historical events, gave more importance to today's art scene in Romania. This was reflected in the exhibition's modified sub-title, from *The Romanians of Cabaret Voltaire* to *Dadaism in a Romanian Context*.

The exhibition provided a panoramic view of what the artists exhibited understood by Dadaism, combining historical evidence with archive material and contemporary works of art. The importance of the archive material – that of Tom Sandqvist, but also of Lia Perjovschi carried out at the Contemporary Art Archive and the Center for Art Analysis since 1985 – illustrates the curators' desire to give body to the research process itself, affording it physical space within the exhibition. In keeping with the Dada spirit, Lia Perjovschi's research is not presented as part of a neatly classified system but rather as something which the visitor can piece together himself, as if he were in the researcher's shoes. Lia Perjovschi's approach makes use of diagrams, some of which resemble timelines featuring the various events that have helped write the history of art. The one seen here refers to the history of avant-garde movements. Despite being conceived as a linear progression, it is its visual impact that immediately draws our attention to the written annotations and added elements that avoid a refined, static vision of history, giving it substance instead as a rhizome-like structure nurtured on the relationship between different artists and movements.

Ciprian Muresan's video, *Choose*, forms the link between the space dedicated to archive material and the rest of the exhibition. Projected opposite the entrance, it serves



Le cercle des artistes liés aux revues *Chemarea* et *Contimporanul* de gauche à droite : Tristan Tzara, MaxHerman Maxy, Ion Vinea, Jacques Costin, inconnu © Muzeul Literaturii Române, Bucarest

DADA EAST ?

Contextes roumains du dadaïsme

Parmi les recherches récentes concernant les mouvements d'avant-garde en ex Europe de l'Est, Dada a suscité un intérêt particulier dans la mesure où trois des artistes initiateurs du mouvement sont d'origine roumaine.

Ce lien fort unissant la Roumanie à Dada est mis en avant et questionné au sein de l'exposition qui s'est tenue au printemps 2009 au musée des Beaux-arts de Tourcoing. D'abord conçue par Zofia Machnicka et Andrian Notz pour le Cabaret Voltaire de Zurich, lieu originel du mouvement, l'exposition se fonde sur les recherches de Tom Sandqvist [1]. Si l'exposition de Zurich souhaite rendre hommage en ses lieux à ce que le Cabaret Voltaire doit à Tristan Tzara, Arthur Segal et Marcel Janco, l'exposition de Tourcoing, détachée des contingences historiques, offre une place importante à la scène roumaine contemporaine. La modification du sous-titre en témoigne, *The romanians of Cabaret Voltaire* ayant été remplacé par *Contextes roumains du dadaïsme*.

Mêlant les œuvres de la période historique au travail sur l'archive et aux œuvres contemporaines, l'exposition offre d'emblée une vision panoramique de ce que les artistes exposés entendent par Dada. L'importance de la place occupée par l'archive – celles de Tom Sandqvist, mais aussi les recherches menées par Lia Perjovschi au sein du *Contemporary Art Archive* et du *Center for Art Analysis* depuis 1985 – témoigne de la volonté des commissaires de rendre palpable un état de la recherche, qui occupe ici physiquement l'espace. En conformité avec l'esprit dada, l'œuvre consultable de Lia Perjovschi ne présente pas l'archive rangée au sein d'un système classificatoire, mais laisse au contraire le visiteur faire lui-même certains rapprochements, ce qui le place dans la peau du chercheur. Lia Perjovschi figure sa propre démarche par des schémas, dont certains s'apparentent à des lignes du temps sur lesquelles viennent se greffer les différents événements qui ont contribué à écrire l'histoire de l'art. Celui qui nous est présenté ici se rapporte à l'histoire des avant-gardes. Conçu selon une progression linéaire, c'est d'abord son impact visuel qui attire notre attention sur les annotations manuscrites et les éléments rapportés qui donnent de l'histoire non pas une vision épurée et statique, mais la matérialise comme quelque chose de vivant sous une forme rhizomique, dont l'essence même est la relation entre les différents artistes et les différents mouvements.
La vidéo de Ciprian Muresan, *Choose*, fait le lien entre l'espace consacré à l'archive et la suite de l'exposition. Projetée face à l'entrée, elle illustre avec humour la décision que nous avons à prendre, mais apparaît aussi comme une métaphore

→

→

as a humorous illustration of the decision we are about to take, as well as seeming to be a metaphor for hybridisation, depicting a young boy seated at a table mixing two rival brands of fizzy drinks in a glass. Because this rivalry has been greatly mediatised, the boy's seemingly harmless gesture takes on the appearance of a transgression of an established order and provides an initial reply to the exhibition's title. Indeed *Dada East?* leaves open the issue of whether this movement belongs to the East or not, preferring to see it as a vernacular culture's participation in a movement which rapidly became international. Sebastian Moldovan's work, *The Paris*, develops and updates this study of the position of these artists within the West's art scene. It recounts the artist's peregrinations around the Romanian capital, Bucarest, while carrying under his arm a facsimile of a road sign indicating the way out of Paris. These photographed places in which this signpost appears consequently become places on the edge of Paris, thus acquiring the ambiguous status of being in direct contact with this centre whilst being part of the suburbs. Within the context of this exhibition, the choice of Paris is clearly no coincidence, subtly questioning the modernist vision with Paris at its centre and other avant-garde centres relegated to the second row. The work of Mona Vatamanu and Florin Tudor, *Dust Square*, insists upon this reference to the "masters" of early 20th-century art, playing upon a cultural and geographical short-cut between Malevich's *Black Square* and Man Ray's *Dust Breeding*. This work, in the middle of the exhibition space itself, also acts as a link between the central structure – a construction of plain cardboard dados covered in selotape creating a three-part division corresponding to the three kinds of exhibited documents (archive, historical and contemporary) – and the exhibition of avant-garde reviews. While the display of issues of *Contimporanul* among the reviews in this section is given pride of place and is reason alone for avant-garde aficionados to visit the exhibition, the Romanian context is also evoked by works weaving a direct link with the present. The two works by Cristi Pogacean, *Breaking Heart* and *The Abduction from Seraglio*, whose form is inspired by traditional local objects (the two gold chains linked to a detachable pendant and especially the carpet) insist upon the question of nationalism and illustrate the artist's desire to link his work to a questioning of the cultural identity of his country.

The videos shown go back over historical facts and mainly concentrate on analysing the media's role during the revolution. The one closest to the archive documents is the montage put together by Harun Farocki and Andrei Ujica,



Dan Perjovschi, *Dada drawing*, 2008.

which contrasts official footage with amateur documentation that gives a quite different reality. This video programming is spread across four screens (the three others show works by Irina Botea, Stefan Constantinescu and Ion Grigorescu), and constitutes a compact document about the turning point in contemporary Romanian history. Ion Grigorescu's works are particularly powerful as they are the only ones made under the Communist regime. Although this part of the exhibition takes us beyond an examination of Dadaism, it completes a circuit that gives us a vast panorama, richly documented by the history of contemporary Romanian art, insisting upon the links between the contemporary art scene and Dadaism. Dan Perjovschi's work, exhibited in the Museum's entrance hall, is perhaps the closest to the original Dada spirit – an ephemeral art that handles wise cracks and self-derision spiritedly amid works that find their place in the nooks and crannies of the museum. The presence of works by Marcel Janco, Arthur Segal and Tristan Tzara is more discrete, but the exhibition has the merit of breaking with a Dadaist filiation that frequently takes Duchamp as its founding father. Like the question mark in the exhibition's title, we might well question the extent to which the Romanian avant-garde has really influenced artists today, as the interest of contemporary Romanian artists in Dadaism should be looked at in terms of the general influence of Dadaism on the international scene today. In this sense, these artists currently occupy a quite separate place within the contemporary art scene, in much the same way as their predecessors did within the avant-garde movements. ■

–[1] Zofia Machnicka and Adrian Notz were the curators for the exhibition which was jointly organised by the Warsaw National Gallery of Art and the Cabaret Voltaire, now a Dada research centre. Tom Sandqvist's work, *Dada East: the Romanians of Cabaret Voltaire*, was published by the MIT Press in 2006.



de l'hybridation. Face à la caméra, un jeune garçon attablé mélange dans un verre une célèbre marque de soda à la marque concurrente. Cette rivalité ayant été très médiatisée, le geste anodin du garçon prend ici des allures de transgression d'un ordre établi et apporte au titre de l'exposition un premier élément de réponse. *Dada East ?* laisse effectivement ouverte la question de l'attachement de ce mouvement à l'Est, favorisant son interprétation comme la participation d'une culture vernaculaire à un mouvement qui prend rapidement une ampleur internationale. La réflexion sur la place occupée par ces artistes sur la scène occidentale est développée et actualisée par Sebastian Moldovan dans *The Paris*. Ce travail relate les pérégrinations de l'artiste dans la capitale roumaine, Bucarest, alors qu'il porte sous son bras le fac-similé d'un panneau de signalisation routière indiquant que l'on quitte la ville de Paris. Les lieux photographiés dans lesquels apparaît ce panneau deviennent ainsi tous des lieux à la porte de Paris, ce qui leur confère un statut ambigu, à proximité directe de ce centre tout en en constituant la banlieue. Dans le contexte de cette exposition, le choix de Paris n'est évidemment pas un hasard, mais interroge de façon subtile le schéma moderniste, au sein duquel Paris occupe une place centrale, reléguant à un second plan les autres foyers de l'avant-garde. L'œuvre de Mona Vatamanu et de Florin Tudor, *Dust Square*, insiste sur cette référence aux « maîtres » du début du 20ème siècle, jouant sur un raccourci culturel et géographique entre le *Carré noir* de Malévitch et l'*Élevage de poussière* de Man Ray. Au sein de l'espace d'exposition, cette œuvre sert aussi de lien entre la structure centrale – une construction de cimaises en carton brut recouverte de scotch et créant une division tripartite correspondant aux trois types de documents exposés (l'archive, les œuvres historiques et les œuvres contemporaines) – et l'exposition des revues d'avant-garde. Si parmi ces revues, l'exposition des numéros de *Contimporanul* occupe une place de choix et peut constituer pour les aficionados de l'avant-garde une raison suffisante à l'exposition, le contexte roumain est également évoqué par des œuvres tissant un lien direct avec l'actualité. Les deux œuvres de Cristi Pogacean, *Breaking Heart* et *The Adbuction from Seraglio*, qui empruntent leur forme aux objets de la culture populaire locale (les deux chaînes en or liées à un pendentif séparable et surtout le tapis), insistent sur la question du nationalisme et témoignent de la volonté de cet artiste de lier son travail à un questionnement sur l'identité culturelle de son pays.

La programmation vidéo revient sur l'évocation de faits historiques et se concentre principalement sur une analyse du rôle des médias lors de la Révolution. La plus proche des documents d'archives est celle réalisée par Harun Farocki et Andrei Ujica, montage confrontant des documents officiels à des documents amateurs ayant filmé une autre réalité. Cette programmation vidéo est rassemblée en une succession de quatre moniteurs (les trois autres diffusant les œuvres d'Irina Botea, de Stefan Constantinescu et de Ion Grigorescu). Elle constitue une documentation dense sur la période charnière de l'histoire de la Roumanie contemporaine, au sein de laquelle les œuvres de Ion Grigorescu apparaissent comme les seules réalisées sous le régime communiste, ce qui les charge d'une force particulière. Bien que cette partie de l'exposition nous transporte au-delà d'une réflexion sur Dada, elle complète un parcours qui offre un panorama vaste et richement documenté de l'histoire de l'art roumain contemporain, en insistant sur les liens qui lient la scène contemporaine à Dada. Présentée dans le hall d'accueil du musée, l'œuvre de Dan Perjovschi est peut-être la plus proche de l'esprit originel de Dada : celui d'un art éphémère qui manie avec brio le trait d'esprit et l'autodérision au sein de réalisations trouvant leur place dans les interstices du musée. La présence des œuvres de Marcel Janco, Arthur Segal et Tristan Tzara se fait plus discrète, mais l'exposition a le mérite de rompre avec une filiation dadaïste dont on attribue souvent la paternité à Duchamp. Comme le point d'interrogation qui ponctue le titre de l'exposition, on est en droit de se demander si l'avant-garde roumaine influence réellement les artistes actuels, l'intérêt des artistes roumains contemporains pour Dada devant être relativisé du point de vue de l'influence générale que peut avoir Dada sur la scène internationale aujourd'hui. En ce sens, ces artistes occupent actuellement une place à part entière au sein de la scène contemporaine, comparable à celle qu'occupaient leurs prédécesseurs au sein de l'avant-garde. ●

–[1] Zofia Machnicka et Adrian Notz sont les deux commissaires de l'exposition, coproduite par la Galerie Nationale d'Art de Varsovie et par le Cabaret Voltaire, aujourd'hui transformé en lieu de recherche sur Dada. L'ouvrage de Tom Sandqvist, *Dada East: the Romanians of Cabaret Voltaire*, a été publié en 2006 par MIT Press.

MUba Eugène Leroy – Tourcoing
www.muba-tourcoing.fr

MAUD LE GARZIC VIEIRA CONTIM

INTERVIEW WITH
Hélène Marcoz

This interview follows on from Hélène Marcoz's recent shows in Nord–Pas de Calais, her exhibition entitled *En voiture ! ('Everybody into the car!')* at the École d'Art in Calais and her installation *Rond-point* at La Vitrine Paulin (cent lieux d'art, Solre-le-Château), both of which illustrate the coherence of her artistic output over the past decade. Hélène Marcoz's work studies the phenomenon of deixis in perception using various three-dimensional forms, examining the perspective of a lucid being situated in time and space towards a world that is external to him. This formal question, which is fundamental to her approach – what is 'this', 'here', 'now'?, always in relation to the viewpoint of the person talking or perceiving, and in relation to a context – is embodied in the qualitative analyses of these experiments, of these collage-collections. While the contextual aspect of perception is studied for its own sake, it is real, inhabited space and real time that are taken as objects, traversed landscapes, buildings, human restlessness. Following on from this, Hélène Marcoz works on voyages, the city, subjective geography, the network created by the paths of our daily journeying. She uses different mediums such as photography, silkscreen printing, videos and drawing, always letting their technical and aesthetic properties support the notions of perspective, framing and elasticity of space-time.



Hélène Marcoz, *Le continent*, 2008. Vidéorama, projection vidéo en boucle.

Maud Le Garzic: ***The title of the photographic series* Si j'étais le point de vue ('If I were the viewpoint')** ***donned by Liliana Albertazzi in 2001 is emblematic of your work as a whole. "I'm here, now" is still a real idea; I take my "here" with me, my perspective of the world. Is that your starting point?***

Hélène Marcoz: It's true, the notion of viewpoint is present in all my work. It is inherent in the very use of a camera, and the idea that you evoke the "I am here, now" results from the fact of recording the real through a frame: what here, what now to show in this world bombarded by images? My work originates in observing daily life, forever borrowing images from the reality that surrounds me.

MLG: ***Your work displays great consistency over the past decade, indeed, many of the series started back then are still being pursued today. Despite this, are you aware of a development in your work? What is important for you today?***

HM: The key to my approach is the notion of the perception of space and time taken in relation to various mediums such as photography, video and printing – techniques linked to the recorded image. Development is seen in my relationship with these mediums and the technical statements that gradually build up. A statement leads to a questioning, which, in turn, leads to a statement, and so on. Every time, it's a question of creating a pertinent dialogue between the idea, the technique and the feeling to be expressed.

MLG: The real-life experience of space-time is linked to actions, emotions and memory and is more or less drawn out. Places are seen as 'here' and moments as 'now' depending on the importance one gives them. The fictional nature of the moment and the impossibility of perceiving objects in an absolute manner are envisaged in your work via such artifices as the duration of a pose, overprinting and multiple shots. Can


Hélène Marcoz, *Le continent*, 2008. Vidéorama, projection vidéo en boucle.

Entretien avec Hélène Marcoz

Cet entretien fait suite à l'actualité récente d'Hélène Marcoz en Nord-Pas de Calais : l'exposition *En voiture !* à l'École d'art de Calais et l'installation *Rond-point* à la Vitrine Paulin (Cent lieux d'art, Solre-le-Château). Ces deux diffusions nous montrent la grande cohérence du travail de l'artiste depuis une dizaine d'années. L'œuvre d'Hélène Marcoz est une étude plastique multiforme du phénomène de déixis dans la perception : la perspective d'un être conscient situé dans le temps et l'espace sur un monde qui lui est extérieur. Cette question formelle qui est au fondement de sa démarche – qu'est-ce que « ceci », « ici », « maintenant » ? Toujours relativement au point de vue de celui qui parle ou de celui qui perçoit, toujours relativement à un contexte – s'incarne dans des analyses qualitatives de ces expériences, dans des collectes-collages. Si le caractère perspectival de la perception est étudié pour lui-même, ce sont des espaces et des temps concrets et habités qui sont pris pour objets : des paysages traversés, des bâtiments, des agitations humaines. Par extension, Hélène Marcoz travaille sur le voyage, la ville, la géographie subjective, le réseau formé par les lignes de nos trajets quotidiens. Photographie, sérigraphie, vidéo, dessin, l'utilisation que fait Hélène Marcoz de ces différents médiums est à chaque fois orientée par leur apport technique ou esthétique étayant les notions de perspective, de cadrage et d'élasticité de l'espace-temps.

Maud Le Garzic : ***Le titre de la série photographique* Si j'étais le point de vue *donné par Liliana Albertazzi en 2001 est emblématique de ton travail en général. « Je suis ici maintenant » est une proposition toujours vraie ; j'emmène mon « ici » avec moi, ma perspective sur le monde. Est-ce bien là ton point de départ ?***
Hélène Marcoz : En effet, la notion de point de vue traverse l'ensemble de ma démarche. Cette question est inhérente à l'utilisation d'un appareil photographique ou d'une caméra et l'idée que tu évoques « Je suis ici maintenant » découle du fait d'enregistrer le réel au travers d'un cadre : quel ici, quel maintenant montrer dans ce monde envahi d'images ? Mon travail prend source dans l'observation du quotidien ; il s'agit toujours d'images empruntées à la réalité qui m'entoure.

M.L.G. : ***Depuis dix ans, ton travail montre une grande cohérence et même, la plupart des séries entamées alors sont poursuivies aujourd'hui. Peux-tu toutefois décrire une évolution de ta démarche ? Qu'est-ce qui est important pour toi aujourd'hui ?***
H.M. : Le fil conducteur de ma démarche est la question de la perception de l'espace et du temps, et ce, en relation avec l'utilisation de différents médiums que sont la photographie, la vidéo et l'estampe, des techniques liées à l'image

→

→

you tell us more about this, and what your works have to say about perception?

HM: I'm not sure about the word "artifice" in its usual sense, as that would imply the use of an illusion to disguise reality. I do not seek to deceive, but rather to show reality in a changed way by using correct, coherent technical tools. My conventions are set up with this in mind. For example, the length of a pose/pause in photography came about naturally when I wanted to draw out the moment to show a period of time in one and the same visual. When I use overprinting or 'Pose B', layers of time build up on the negative, or, with regard to printing techniques, colours are superimposed to form an image. This enables perception to master all its thickness and depth, and display different levels of understanding and analysis. This means of expressing myself is seen to be a metaphor for memory and time continuing inexorably on their way.

MLG: This year, the École d'Art in Calais presented your work in an exhibition entitled* En voiture ! *as part of a residency. In what way was this exhibition special? Was it like a retrospective on the theme of vehicles?

HM: This exhibition brought together a number of suggestions on displacement and transport means as tools for perceiving reality. In particular, I exhibited two photos from the series entitled *La nuit, vite !* ('Quick, night is coming!'). Here, the camera is placed in the middle of the vehicle and gleans luminous signs throughout the journey. The negative is seen as a strip of writing, a sort of palimpsest that reveals a certain atmosphere and records the reminiscences of an urban displacement.

I also showed a large photographic installation entitled *Le métro, ligne 11* which depicted a carriage of the Paris metro and the journey made between two metro stations, Châtelet and Mairie des Lilas. Each of the carriage windows acted as a frame for a station, photographed while still. There's a certain homogeneity, but nothing coincides from one image to the other. The metro



Hélène Marcoz, *Play time*, 2006. Vidéorama, projection vidéo en boucle.

and the camera are moved between each photograph; there's no linearity in the space-time.

MLG: You seek out this very linearity elsewhere, through drawings brought about by displacements, lines on geographical maps and journeys undertaken. What place do you give these drawings in relation to your reconstructions of perception? What link do you see, for example, between the *Cartes à gratter ('Scratch-cards')* and your videoramas or photographic series?

HM: Line is a component of maps, which themselves are a means of depicting territory. Line can also be the expression of a journey that I envisage as a bodily appropriation of space. Lastly, a tangle of lines makes up the network that prevails in the spatial organisation of our societies. In my work, line may be drawn, photographed or symbolised; when drawn, it is "dictated" by reality with no thought for representation. For example, in *Cartes à gratter*, I make a note of what I see when staying in different towns, and which streets I take on foot or by bus. Having applied silver ink to a real map, I scratch my route, thus revealing part of the town – a sort of psycho-cartography. In this way, drawing "borrows" from the real, joining up with it to look at it differently. The link between the *Cartes à gratter*, the videoramas and the series of photographs relates to the expression of the perception of space and time. Working with the same thematic questioning, I use different techniques to change the viewpoint in order to continually review the area covered by my research.

MLG: *Your last video was made like a vast longshot where it was not the camera which turned around its subject but the subject which filed past. You made a selection and then a collage from 5 days' filming on board the train between Moscow and Ulan-Bator in Mongolia. As in* Sur la plage ('On the beach') *and* Laps*, you make a daily record of perceptions, but you then rework the videos through photomontage, having sometimes created a scenario beforehand. What significance do you give to this and what's the relationship between staging and collecting information for you?*

HM: In the videoramas, I record reality continuously with one or several fixed frames. I create an event on the day(s) of the shoot by inviting people to share a moment in a place and atmosphere that has been carefully defined beforehand. *Playtime* was filmed during a wine tasting in Nantes. *Sur la plage* was the result of a day's relaxation in Braydunes. *Le Continent* conjurs up the train journey, the passing landscape and the ensuing wait on the never-ending trip from Moscow to Ulan-Bator. These films are a way of experimenting with reality, just as the fragmentation of the image permits the visual perception to be questioned. When filming begins, it's a question of accumulating images like a vocabulary composed of "words" which, at the editing stage, are used to re-write the narrative. When editing, I always think of Georges Perec's book *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ('An Attempt to Exhaust a Place in Paris') where he describes Place St Sulpice hour by hour and notably "that which goes unnoticed, that which is not important: what happens when nothing happens, just time passing, people, cars and clouds". ■





Hélène Marcoz, *La nuit, vite !*, 2008. Photographies argentiques, 65 x 180 cm.

enregistrée. L'évolution se situe dans le rapport que j'entretiens avec ces médiums et dans les constats techniques qui s'accumulent petit à petit. Un constat amène un questionnement qui amène un constat, etc. Il s'agit à chaque fois de faire dialoguer avec pertinence l'idée, la technique et la sensibilité à exprimer.

M.L.G. : ***Le vécu de l'espace-temps est lié aux activités, aux émotions, à la mémoire et s'étire plus ou moins. Les lieux sont considérés comme des « ici » et les instants comme des « maintenant » en fonction de l'importance de ce qu'on y met. Le caractère fictionnel de l'instant et l'impossibilité d'une perception absolue des objets sont envisagés dans ton travail via des artifices comme le temps de pose, la surimpression, la prise de vue multiple. Peux-tu nous en dire plus à ce sujet ? Que disent tes œuvres sur la perception ?***

H.M. : Je ne suis pas sûre du mot « artifice » dans son sens courant qui sous-entendrait l'utilisation d'un leurre pour déguiser la réalité. Je ne cherche pas à tromper mais juste à montrer la réalité de manière décalée en utilisant des outils techniques justes et cohérents. C'est dans cette optique que je mets en place des protocoles. Par exemple, la question du temps de pose/pause en photographie s'est naturellement formulée quand j'ai eu envie d'étirer l'instant pour donner à voir une durée en un seul et même visuel. Lorsque j'utilise la surimpression ou la « pose B », des couches de temps s'accumulent sur le négatif et ce, en regard des techniques de l'estampe où les couleurs se superposent pour former une image. La perception conquiert alors toute son épaisseur, sa profondeur, et présente différents niveaux de compréhension et d'analyse. Cette façon de m'exprimer se révèle être une métaphore de la mémoire et du temps qui passe inexorablement.

M.L.G. : ***Cette année, l'École d'art de Calais t'a exposée sous le titre*** **En voiture !** ***dans le cadre d'une résidence. Quelle particularité a caractérisé cet accrochage ? Fonctionnait-il comme une rétrospective à l'aune de la thématique du véhicule ?***

H.M. : Cette exposition rassemblait plusieurs propositions autour du déplacement et du moyen de transport utilisés comme outils de perception du réel. J'y exposais notamment deux photos de la série *La nuit, vite !* Ici, l'appareil photo est placé au centre du véhicule et glane les signes lumineux tout au long d'un trajet. Le négatif est envisagé comme une bande d'écritures, une sorte de palimpseste qui révèle une certaine atmosphère et enregistre les réminiscences d'un déplacement urbain.

Je montrais aussi une grande installation photographique intitulée *Le métro, ligne 11* qui représente à la fois un wagon de métro parisien et le trajet effectué entre Châtelet et Mairie des Lilas : chaque fenêtre du wagon sert de

→

→



Hélène Marcoz, *Fenêtre, rue Eugène Carrière*, 2004. Installation de 20 photographies argentiques couleur, 180x100 cm, 3 ex.



Hélène Marcoz, *Carte à gratter*, Nantes, 2001-2007. Sérigraphie sur carte, 65x96 cm, exemplaire unique, Coll. Le Ring Artothèque de Nantes.

cadre à une station de la ligne, photographiée à l'arrêt. Une homogénéité émerge, cependant rien ne coïncide d'une image à l'autre. Le métro et l'appareil se sont déplacés entre chaque photographie, il n'y a plus de linéarité dans l'espace-temps.

M.L.G. : ***Cette linéarité justement, tu la recherches ailleurs, à travers les dessins provoqués par les déplacements, les lignes des cartes géographiques et des trajets parcourus. Quelle place accordes-tu à ces dessins par rapport à tes reconstructions de la perception ? Quels liens conçois-tu entre les*** **Cartes à gratter** ***et tes vidéoramas ou séries photographiques par exemple ?***
H.M. : La ligne est une composante de la carte qui est l'une des représentations du territoire. Elle peut être aussi l'expression d'un trajet que j'imagine comme une appropriation corporelle de l'espace. Enfin, l'enchevêtrement des lignes forme le réseau qui est prédominant dans l'organisation spatiale de nos sociétés. Dans mon travail, la ligne peut être dessinée, photographiée ou symbolisée ; dessinée, elle est « dictée » par le réel sans souci de représentation. Par exemple, dans les Cartes à gratter, je note ce que je vois lors de séjours dans différentes villes, les rues que je parcoure à pied ou en bus. Après avoir appliqué une encre argentée sur une carte réelle, je gratte le parcours effectué dévoilant ainsi une partie de la ville, telle une psycho-cartographie. Ainsi, le dessin « emprunte » au réel, s'y adosse pour l'envisager différemment. Le lien qui existe entre les *Cartes à gratter*, les vidéoramas et les séries de photographies a trait à l'expression de la perception de l'espace et du temps : j'utilise différentes techniques autour d'un même questionnement thématique pour changer de point de vue afin de constamment reconsidérer l'étendue du territoire couvert par ma recherche.

M.L.G. : Ta dernière vidéo a été réalisée comme un énorme travelling où c'est non pas la caméra qui tourne autour de son objet mais l'objet qui défile. Tu as procédé à une sélection puis à un collage à partir de 5 jours de captation à bord du train Moscou / Oulan-Bator en Mongolie. Tout comme dans **Sur la plage** ***ou*** **Laps*****, tu enregistres une perception quotidienne mais en retravaillant ensuite les vidéos par photomontage, en ayant parfois mis en place au départ une mise en scène. Quelle signification y mets-tu, comment s'articulent mise en scène et collecte ?***
H.M. : Dans les vidéoramas, j'enregistre en continu avec un ou plusieurs cadrages fixes la réalité ; je crée un événement le(s) jour(s) du tournage en invitant des gens à partager un moment dans un endroit et une ambiance précisément définis à l'avance. *Playtime* a été tourné lors d'une dégustation de vin organisée à Nantes. *Sur la plage* résulte d'une journée passée à se prélasser à Braydunes. *Le continent* évoque le voyage en train, le paysage qui défile et l'attente qui en découle pour relier Moscou à Oulan-Bator lors d'un trajet continu. Ces tournages sont le moyen d'expérimenter le réel, tout comme la fragmentation de l'image permet d'interroger la perception visuelle. Il s'agit, au moment de l'enregistrement, d'accumuler des images comme un vocabulaire composé de « mots » qui, au montage, sont utilisés pour ré-écrire une narration. J'ai toujours, au moment du montage, une pensée pour le livre de Georges Perec *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* où il décrit heure par heure la place St Sulpice et notamment « ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages ». ●

Ecole d'art du Calaisis – Calais
www.agglo-calaisis.fr
Cent lieux d'art – Solre-le-Château
www.helenemarcoz.net

CAROLE FIVES

THE CONFUSION OF BOUNDARIES

"Ah sorry… My leg… Wait… Ooh, that's better? Where was I"



Gregory Maas et Nayoungim, détail de l'exposition *Ah sorry… My leg… Wait… Ooh, that's better. Where was I*, 2009. B.A.R., Roubaix.
© Olivier Despicht

While the boundaries of Lille's exhibition "Europe XXL" got no further than Eastern Europe, Roubaix's "Europe Fluxus" extends as far as Korea, with work influenced by Nam June Paik, Robert Filliou… The exhibition at the Bureau d'Art et de Recherche (B.A.R.) in Roubaix, part of which was shown in the Jardin de Traverse[1], was the result of a month's residency for the German-Korean couple Gregory Maas and Nayoungim.

At first glance, B.A.R.'s interior was unrecognisable – no longer that light, unencumbered space immediately recognisable as a gallery. Instead, the visitor finds himself amid a cluttered salon with low wooden furniture, earthenware sculptures, toys and Playmobil scattered roundabout…

However it's not the feeling of a happy mess that comes across, but rather one of strangeness. Certain details worry the spectator: the furniture is not low sitting room tables or benches; in fact, on close scrutiny, they are all seem to be bedside tables. "We picked them up in local bric-à-brac stores, like Emmaus. Then, we sanded and varnished them all identically" (Gregory Maas).

These bedside tables are paired off with the help of DIY metal bars, the kind commonly used for shelves and storage spaces. Lots of cheapish materials like those found in DIY stores, in contrast to the carved wood of the small tables reminiscent of our parents' bedroom and living room furniture that was often part of their wedding lists – a reference to the material comfort and quality of the furniture and of wood during the Thirty Glorious Years, as evoked by Pérec in *Les Choses* ('Things'). It also underlines the contrast with today's attitude to furniture: throw-away, adjustable, consumable, cheap. Furniture today is expected to evolve, whereas these bedside tables seem to mark the end of an era, a nostalgia too. That is possibly what the lack of locks and bolts signifies, making the furniture disfunctional. All that remains is their aesthetic aspect. Furniture that is redundant because it no longer corresponds to a society undergoing radical transformation whose codes, the locks, have exploded.

What will tomorrow's furniture be? Throw away? We are one of the last generations to experience this transmission of heritage, but what will we transmit to our children? Ikea shelves? The chipboard generation as opposed to rustic furniture that symbolises a more substantial family heritage. Does this mean there's an absence of dialogue, a rupture between generations?

In terms of form, this is similar to classical sculpture, with its bumps and hollows and voids. But is it really sculpture, an installation, art, design?

Carefully placed between two tables or in a corner of the room, there are ceramic sculptures representing Thumper



Gregory Maas et Nayoungim, détail de l'exposition *Ah sorry… My leg… Wait… Ooh, that's better. Where was I*, 2009. B.A.R., Roubaix.
© Olivier Despicht

Le trouble des frontières
«Ah sorry… My leg… Wait… Ooh, that's better. Where was I»

Alors qu'à Lille, les frontières de l'*Europe XXL* s'attardent aux pays de l'Est, à Roubaix, l'Europe Fluxus s'étend jusqu'à la Corée avec des pièces sous influence : Nam June Paik, Robert Filliou… L'exposition présentée au Bureau d'Art et de Recherche de Roubaix et qui s'est déployée jusqu'au Jardin de Traverse [1] fait suite à une résidence de création d'un mois pour le couple germano-coréen Gregory Maas et Nayoungim.

Au premier abord, l'espace du B.A.R. à Roubaix est méconnaissable, ce n'est plus ce lieu clair et nu immédiatement identifié comme une galerie, mais le spectateur fait irruption au milieu d'un salon encombré : meubles bas en bois, sculptures de faïence, jouets et playmobils dispersés çà et là…

Ce n'est pourtant pas l'impression d'un joyeux bazar qui se dégage de cette mise en espace, plutôt un sentiment d'étrangeté. C'est que certains détails ont de quoi perturber le spectateur : les meubles ne sont pas des tables basses de salon ou des bancs, et à bien y regarder il s'agit exclusivement de tables de chevet. « Nous les avons chinées dans les brocantes du coin, comme Emmaüs. Puis, nous les avons poncées et vernies toutes à l'identique » (Gregory Maas).

Ces tables de chevet sont appariées à l'aide de barres de métal de bricolage, couramment utilisées pour faire des étagères, des modules de rangement. Autant de matériaux *cheap*, tels qu'on en trouve dans les grandes surfaces de bricolage et qui contrastent avec les bois sculptés des petites tables, renvoyant plutôt au mobilier de nos parents, chambres à coucher, séjours assortis qui faisaient souvent partie de leurs listes de mariages. Une référence au confort matériel, à la qualité du meuble et du bois pendant les 30 Glorieuses, telle qu'a pu l'évoquer Pérec (*Les choses*). Et qui souligne par contraste un rapport différent à l'ameublement aujourd'hui : jetable, modulable, consommable, à bas prix. Notre mobilier est appelé à évoluer : ces tables de chevet semblent marquer la fin d'un règne, une nostalgie aussi. C'est peut-être ce que signifie l'absence de système d'ouverture : les verrous, serrures, ont été enlevés, rendant les meubles dysfonctionnels. Ne reste que leur aspect esthétique. Des meubles hors d'usage car ne correspondant plus à une société en pleine mutation dont les codes, les verrous explosent.

Quel sera le mobilier de demain ? Du jetable ? Nous sommes l'une des dernières générations qui connaissent cette transmission de patrimoine, mais nous, que transmettrons-nous à nos enfants ? Des étagères Ikea ? La génération « aggloméré » s'oppose au mobilier rustique qui symbolise un héritage familial plus lourd. Pour autant, y a-t-il dialogue, rupture entre les générations ?

→



the rabbit, Teddy Bear or simple logs. Over here are two rabbits, one on top of the other, covered in dripping gloss paint. All the sculptures are painted like this, like big pastries with a coulis poured over them. This shiny finish makes them look glassy, a sort of DIY-Pop look. References abound, be they to rabbits in the history of 20th-century art (Beuys, Koons…) or to the 'dripping' technique (Pollock, 'bad painting'…).

Lastly, various toys placed here and there form part of the installation: a plastic motorway circuit with broken ends covered in plasticine, a selection of Playmobil figures representing the different professions that children dream of – firemen, astronauts, cowboys, bankers – stereotypes placed as if at lookout posts, silently watching the installation. They hint at another scale, a different viewpoint.

The whole thing forms a very low structure, at the height of a three year old, which is quite disorienting for an adult. Everything is possible. As the locks have been taken off the furniture, it's been disactivated, and is no longer out of bounds for children. All we see is its decorative side. The household furniture has all been replaced by bedside tables, the sitting room has become one big bedroom totally dedicated to play. Childhood bursts into the adult world, bringing with it narrative and make-believe.

Hunted down bargains complete the picture, adding a touch of kitsch: a plaster dog, a small Eiffel Tower souvenir in the form of war loot. Ready-made? Rectified ready-made? "The ready-made is an interesting tool to be consumed with moderation. As we frequently intervene with objects, it's no longer strictly ready-made; we prefer to say 'hand-made-ready-made', which is a more precise but paradoxical expression." (Gregory Maas)

On the walls, a series of drawings on headed hotel notepaper frames the installation, each with the same image, that of a man urinating on a pile of toast. "It's a work from the 90s. In fact it was a series of sculptures entitled *French Toast Sculpture* composed of aluminium rails with holes in them placed on top of piles of biscuits, five at each end. The focus was on the medium and the different colours rather than the image itself." (Gregory Maas)

Each drawing is marginally different from the previous one, like in a game of 'Find the mistake' – an additional trouser pocket here, a shadow there… The possibilities are



Gregory Maas et Nayoungim, panorama de l'exposition *Ah sorry... My leg... Wait... Ooh, that's better. Where was I*, 2009. B.A.R., Roubaix.
© Olivier Despicht

Formellement, le propos est bien celui de la sculpture classique, avec ses pleins et ses creux, ses vides, mais sommes-nous réellement en présence d'une sculpture ? D'une installation ? D'art ? De design ?

Soigneusement disposées entre deux tables ou dans un coin de la pièce, des sculptures de céramique représentent des Pan-Pan lapin, Teddy bear ou de simples bûches. Ici, deux lapins superposés et recouverts d'une peinture émaillée à la manière d'un jus ou d'un *dripping*. Toutes les céramiques sont ainsi peintes comme de grosses pâtisseries sur lesquelles on aurait déversé un coulis. Le traitement très brillant des figurines leur donne un aspect vitrifié, un côté bricolage-pop. Les références sont ici nombreuses : tant à la présence des lapins dans l'histoire de l'art du 20ème siècle (Beuys, Koons...) qu'à la technique du *dripping* (Pollock, la *bad painting*...).

Enfin, des jouets dont la présence ponctue l'installation : un circuit autoroutier en plastique dont les parties manquantes sont cautérisées avec de la pâte à modeler, ainsi qu'un assemblage de playmobils qui représentent les différents corps de métiers dont peuvent rêver les enfants : pompiers, métreurs, cosmonautes, cow-boys, banquiers... autant d'archétypes, placés ci et là, comme à différents postes d'observation et qui semblent spectateurs silencieux de l'installation. Ils indiquent une autre échelle, une autre perspective possible.

L'ensemble forme un dispositif de taille très basse, à hauteur d'un enfant de trois ans et la proposition peut désorienter l'adulte. Ici, tout est permis. Puisque même les verrous sur les meubles ont été enlevés. Le mobilier est comme désactivé, il n'est plus interdit aux enfants. Il ne nous montre que son décor. Les meubles de la maison ont tous été remplacés par des tables de chevet, le salon devient une grande chambre, un espace totalement dédié au jeu. L'enfance fait irruption dans le monde des adultes et avec elle la place au récit, à l'imaginaire.

Des objets chinés complètent le dispositif et lui confèrent un côté kitsch : un chien en plâtre, une petite tour Eiffel de touriste présente à la manière d'une prise de guerre. *Ready-made* ? *Ready-made* rectifié ? « Le *Ready-made* est un outil intéressant à consommer avec modération. Comme on intervient souvent sur les objets, ce n'est plus strictement

→



Gregory Maas et Nayoungim, détail de l'exposition *Ah sorry… My leg… Wait… Ooh, that's better. Where was I*, 2009. B.A.R., Roubaix. © Olivier Despicht

infinite, bringing into question the notion of model and copy: which is the original, and indeed does it even exist?

The work of Gregory Maas and Nayoungim buzzes with quotations and art historical references including ones to Filliou and Fluxus. "Robert Filliou has always been an important influence for us. Nayoungim's father, who was a well known calligrapher, worked with Robert Filliou in the United Nations Korean Reconstruction Agency, after the Korean War. She remembers her father saying: "I used to work with a strange Frenchman with thick glasses." (Gregory Maas)

Gregory Maas et Nayoungim, *HQ: Headquarters*.



Filliou's influence provides an uninhibited approach to art. Every question or concept in the work of this German-Korean couple is met with a quotation, an anecdote or another installation: "We developed a work entitled *HQ: Headquarters* to express how we and our works function. It includes our influences, interests, methods, idols, friends, choice of materials, etc, starting with a drawing which developed into a wall hanging."

The exhibition's title, *Ah sorry… My leg…Wait… Ooh, that's better. Where was I* is based on a quote from Jonathan Lahey Dronsfield who used to teach Gregory Maas and Nayoungim. The phrase refers to Jean Genet who, in an interview with Hubert Fichte, explained how he had spent two whole months in bed, totally immersed in reading *The Brothers Karamazov*, and that during this period, nothing other than the occasional pain in his legs brought him back to reality." ("Reading of the Brothers Karamazov", Jean Genet, interview with Hubert Fichte.)

That's the philosophy of Gregory Maas and Nayoungim condensed into a few words – an art that is playful, full of interconnected references and subtly subversive. Their work plays with the theme of boundaries in order to disturb them: sculpture or installation, art or design, bedroom or sitting room, childhood or grown-ups world… The crossings and changing viewpoints set out to disorientate the spectator and make him cross boundaries which he would not necessarily have had the curiosity to cross on his own. ■



Gregory Maas et Nayoungim, détail de l'installation *Mirror shades*, 2009. Jardin de Traverse, Roubaix. © Olivier Despicht

du *ready-made* et on lui préfère l'expression de « *hand-made-ready-made* », qui est une expression plus exacte mais paradoxale » (Gregory Maas).

Aux murs, une série de dessins réalisés sur du papier à l'en-tête d'hôtels encadre l'installation. Tous reprennent le même motif : un homme urine sur une pile de toasts. « C'est un travail des années 90. Il s'agissait en réalité d'une série de sculptures *French Toast Sculpture* de rails en aluminium troué qui était posé sur un tas de cinq biscottes de chaque côté. On s'intéresse plus au support, aux différentes couleurs, qu'au motif lui-même » (Gregory Maas).

Chaque dessin présente une légère dissemblance avec le précédent, comme au jeu du « cherchez l'erreur ». Ici on a ajouté une poche au pantalon, ici une ombre… Les possibilités de variation sont infinies et interrogent les notions de modèle et de copie : Quel en est l'original ? Existe-t-il seulement ?

Les propositions de Gregory Maas et Nayoungim pullulent de citations, de références à l'histoire de l'art dont Filliou et Fluxus ne sont pas les moindres. « Robert Filliou a toujours eu une grande influence sur notre pensée. Le père de Nayoungim, qui était un calligraphe très renommé, a travaillé avec Robert Filliou au sein de la « United Nations Korean Reconstruction Agency », après la Guerre de Corée. Elle se rappelle avoir entendu son père dire : « Je travaillais avec un drôle de type français portant des lunettes épaisses » » (Gregory Maas).

L'influence de Filliou est celle d'une vision décomplexée de l'art. À chaque question, chaque concept, l'œuvre de Gregory Maas et Nayoungim répond par une citation, une anecdote, ou une autre installation : « Nous avons développé une œuvre qui s'appelle *HQ: Headquarters* pour mieux exprimer comment nous et nos œuvres fonctionnent. Nos influences, nos intérêts, nos méthodes, nos idoles, nos amis, notre choix de matériel… cette œuvre part d'un dessin à partir duquel nous avons élaboré un tapis de paroi.»

Le titre de l'exposition, « *Ah désolé, ma jambe… attends… Oh, c'est mieux. Où étais-je ?* » est inspiré d'une phrase de Jonathan Lahey Dronsfield, ex-professeur de Gregory Maas et Nayoungim. Cette apostrophe fait allusion à Jean Genet qui, dans un entretien avec Hubert Fichte, expliquait qu'il avait passé deux mois entiers, alité, plongé dans la lecture des *Frères Karamazov*, et qu'au cours de cette lecture, seules les douleurs qu'il ressentait parfois dans sa jambe le rappelaient à la réalité. (« *Lecture des frères Karamazov* », *Jean Genet, entretien avec Hubert Fichte*).

Voilà toute la philosophie de Gregory Maas et Nayoungim concentrée en quelques mots : un art à la fois ludique, citatif, réticulaire et subtilement subversif. Leur travail joue avec la thématique des frontières pour mieux les troubler : sculpture ou installation, art ou design, chambre ou salon, enfance ou monde adulte… Les traversées et les changements de perspectives ont pour objet de désorienter le spectateur et de lui faire passer des frontières qu'il n'aurait pas forcément eu la curiosité de franchir de lui-même…

●

–1 Jardin de Traverse, rue du Parc, Roubaix.

Bureau d'Art et de Recherche – Roubaix – www.le-bar.fr
Jardin de Traverse – http://jardindetraverse.over-blog.com
www.nayoungim-maass.com.
www.nayoungim-maass.blogspot.com
www.kimkimgallery.com

MARIE-THÉRÈSE CHAMPESME

CHRISTIAN RIZZO

IL – 120609

From a distance, you mistook them for visitors who happened to have arrived before you and procured the best seats. Clearly very young, they might be straight out of a film by Gus Van Sant or quite simply from the school next door, the kind to put themselves where they shouldn't, to sit on the teacher's desk or the bonnet of your car. Anyhow, they look difficult to shift, withdrawn, heads down, hiding beneath their hoods and hair, refusing all dialogue. Given the impossibility of moving them, you'll have to make do with them.

Make do, in other words find your place, the one where they will be in your way least in order to see the videos. You too can sit down but in order to see all three screens, you have to move around the piece of furniture-cum-sculpture that houses them, sometimes standing, sometimes squatting. Without really realising it, you are part of one of Christian Rizzo's experiments which involves you appropriating a space already occupied by other bodies. Of course, they're not real bodies, only models, but they're so convincing. They're not as stiff as mannequins in shop-windows, and with good reason, for Christian Rizzo had no qualms about breaking their necks in order to bend them and given them a touch of human vulnerability. It's as if he was using them to act out the fracture in modern dance, refusing idealised, upward-moving bodies.

Christian Rizzo's choreography infers this acceptation of gravity – full of falls – favouring the humanity and sensuality of deposition to the flight of triumphant bodies. Christian references are not foreign to his universe, as pictorial themes rather than as a result of any religious convictions, for painting, from Piero della Francesca to Pollock, is a continuous source of inspiration for the choreographer, as are other more contemporary forms of artistic creation.

Christian Rizzo co-founded a rock band, created his own clothing label, and trained as an artist at the Villa Arson, coming to dance, initially as a performer. In 1999, he turned to choreography and since then he has created at least twenty works, continuing all the while to design costumes, make films and installations and work as curator and scenographer for various exhibitions. It was as a guest artist-professor at Le Fresnoy[1] that he undertook *IL – 120609*, a collaborative exhibition involving synthetic images with the Taiwanese artist, Iuan-Hau Chiang.

Christian Rizzo says that the installation's three videos evoke his "relationship with the other".[2] They all share a very graphic aspect, be it a landscape noticed through the window of a train, two dancers against a white background or that amazing duo between Christian Rizzo and a 3D image. For the latter, Rizzo filmed himself dancing by himself but leaving space for an invisible being. The synthetic image then slipped into the available space, moving and transforming itself as if it were alive and breathing. Like all Christian Rizzo's work, it wavers between the geometric and the organic, attempting to unite (but not to reconcile) the rigour of form with the fragility of the living. For the dancer, the synthetic image is both a partner and a constantly changing decor.

In order for this dialogue to be possible, the transformation and speed of the synthetic image were adjusted to physical rhythms and Iuan-Hau Chiang himself had a go at dancing, improvising with Christian Rizzo. This is what we

Christian Rizzo
IL – 120609

De loin, vous les avez pris pour des visiteurs arrivés avant vous et qui se sont octroyé les meilleures places. Visiblement très jeunes, ils pourraient sortir d'un film de Gus Van Sant ou plus simplement du lycée d'à côté. Du genre à s'installer où il ne faut pas, à s'asseoir sur le bureau du prof ou le capot de votre voiture. En tout cas, ici, ils semblent indéracinables. Repliés sur eux-mêmes, tête baissée, cachés par leur capuche et leurs cheveux, ils refusent tout dialogue. Aucune chance d'arriver à les déloger, il vous faudra faire avec.

Faire avec, c'est-à-dire trouver votre place, celle où ils vous gêneront le moins pour voir les vidéos. Vous pouvez vous asseoir vous aussi mais, pour voir les trois écrans, vous devrez tourner autour de ce meuble-sculpture qui les abrite, être parfois debout, parfois accroupi. Sans en être peut-être complètement conscient, vous êtes en train d'expérimenter un dispositif de Christian Rizzo, en train de vous approprier un espace déjà occupé par d'autres corps que le vôtre. Bien sûr, ce ne sont pas de vrais corps, seulement des mannequins, mais tellement ressemblants… Ils n'ont pas la raideur des accessoires de vitrine et pour cause ! Christian Rizzo n'a pas hésité à leur briser la nuque pour les courber et leur donner un peu de la vulnérabilité des humains. Comme s'il rejouait avec eux la grande fracture de la danse moderne, son refus du corps idéalisé et lancé vers le ciel.

Toutes les chorégraphies de Christian Rizzo disent cette acceptation de la gravité – les chutes y sont récurrentes – ; elles préfèrent l'humanité et la sensualité des dépositions aux envolées des corps glorieux. Ces références chrétiennes ne sont pas étrangères à son univers, non pour des raisons de conviction religieuse mais en tant que thèmes picturaux. Car la peinture, de Piero della Francesca à Pollock, ne cesse d'inspirer le chorégraphe, autant que d'autres formes de création artistique plus contemporaines.

Musicien fondateur d'un groupe rock, créateur d'une marque de vêtements, plasticien formé à la Villa Arson, Christian Rizzo est venu à la danse d'abord comme interprète. À partir de 1999, il signe ses propres chorégraphies et en a réalisé depuis une bonne vingtaine, tout en continuant à créer des costumes, des films et des installations et en assurant des commissariats et des scénographies d'expositions. C'est en tant qu'artiste-professeur invité au Fresnoy [1] qu'il a réalisé *IL – 120609*, en collaboration avec un artiste taiwanais travaillant sur les images de synthèse, Iuan-Hau Chiang.

Des trois vidéos de l'installation, Christian Rizzo dit qu'elles évoquent son « rapport avec l'autre [2] ». Elles ont en commun un aspect très graphique, qu'il s'agisse du paysage aperçu à travers la vitre d'un train, des deux danseurs sur fond blanc ou de cet étonnant duo entre Christian Rizzo et une image 3D. Pour le réaliser, Rizzo s'est filmé en train de danser seul mais laissant la place à un autre invisible. L'image de synthèse s'est glissée ensuite dans cette place disponible, se mouvant et se transformant comme si elle était vivante et semblant même respirer. Comme tout le travail de Christian Rizzo, elle oscille entre géométrique et organique, tentant de réunir (et non de concilier) rigueur de la forme et fragilité du vivant. Elle est pour le danseur à la fois un partenaire et un décor sans cesse en mutation.

Pour que ce dialogue soit possible, la transformation et la vitesse de l'image de synthèse ont été réglées sur des

→



Christian Rizzo, *IL - 120609*, 2009. © Christian Rizzo / Iuan-Hau Chiang

see in the second video: two characters, their faces hidden by their hoods, moving closer and then away from each other. Their black silhouettes stand out against the white background, clearly outlining their bodies and the space between them. Christian Rizzo's choreography is really about "thinking the spaces that the body opens up rather than those that it has just filled."[2]

Compared to those performances which brought Christian Rizzo to the public's attention within the world of dance, *IL – 120609* is relatively austere: a piece of wooden furniture made up of oriental-sized units, rather ordinary costumes in faded tones, and no accessories. None of the colourful, exotic costumes or unusual objects that have filled the stage in his previous pieces. Indeed, the Fresnoy work could almost be qualified as minimalist, all the more so for the music which is restrained throughout – simple phrases played on the piano, leaving lots of space for silence.

It's during these moments that we become aware of the surrounding noise: the sounds of all the works simultaneously displayed in *Panorama 11*. Wary of the fascination that synthetic image can arouse, Christian Rizzo does not seek to completely draw in the visitor, nor does he wish to fight the surrounding noise by trying to outdo it. By making the music in *IL – 120609* gentle, he invites us to concentrate and wholeheartedly succeeds in making his installation an island of calm amid this "archipelago of experiences".[3] ■





Christian Rizzo, *IL - 120609*, 2009. © Christian Rizzo / Iuan-Hau Chiang

rythmes physiques et Iuan-Hau Chiang a expérimenté lui-même la danse lors d'improvisations avec Christian Rizzo. C'est ce que l'on voit dans la 2ème vidéo : deux personnages, le visage caché par leur capuche, se rapprochent ou s'éloignent l'un de l'autre. Leurs silhouettes noires tranchent sur le fond blanc, dessinant de façon particulièrement nette les limites de leur corps et l'espace qui les sépare. Dans ses chorégraphies, Christian Rizzo dit en effet « penser les espaces que le corps ouvre plutôt que ceux qu'il vient remplir [2] ».

Comparé aux spectacles qui ont fait repérer Christian Rizzo dans le monde de la danse, *IL – 120609* semble d'une relative austérité : un meuble en bois composé de modules aux dimensions du mobilier occidental, des costumes apparemment banals aux teintes ternes, pas d'accessoire. Rien de comparable aux vêtements riches de fantaisies et de couleurs ou aux objets insolites qui envahissaient le plateau de précédentes chorégraphies. On serait presque tenté de qualifier de minimaliste l'installation du Fresnoy. D'autant que la musique elle aussi est toute en retenue : des phrases simples jouées au piano et laissant de larges places au silence.

C'est dans ces moments-là que l'on reprend conscience du bruit environnant : le son de toutes les œuvres présentées simultanément dans *Panorama 11*. Se méfiant de la fascination que peut exercer l'image de synthèse, Christian Rizzo n'a pas cherché à aspirer complètement le visiteur. Il n'a pas voulu non plus lutter contre l'environnement sonore par la surenchère. En faisant jouer doucement la musique de *IL – 120609*, il nous invite à la concentration et réussit véritablement à faire de son installation une île calme au milieu de cet « archipel d'expériences [3] ». ●

_1 Every year six artists are invited to create a work at Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, while helping a group of students to carry out their own work.

_2 The quotes from Christian Rizzo are extracts from conversations with Marie-Thérèse Champesme, dating from 2009, due to be published.

_3 Régis Durand, the exhibition's curator, justifies this title in his elegant text for the catalogue.

_1 Chaque année, six artistes sont invités à créer une œuvre au Fresnoy - Studio national des arts contemporains, tout en aidant un groupe d'étudiants à réaliser leurs propres travaux.

_2 Les citations de Christian Rizzo sont tirées d'entretiens avec Marie-Thérèse Champesme, réalisés en 2009 et à paraître.

_3 Régis Durand, commissaire de l'exposition, justifie ce titre dans le beau texte qu'il a écrit pour le catalogue.

Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains – Tourcoing
www.lefresnoy.net
www.lassociationfragile.com

AGNÈS VIOLEAU

"DARK SUMMER"

a deathly summer

The group exhibition *Dark Summer* held at the Galerie Rodolphe Janssen (Brussels) from 23 June to 25 July 2009, was an ambitious look at the present, in this time of crisis. Bringing together works by Gardar Eide Einarsson, Kendell Geers, Gregor Hildebrandt, Thomas Lerooy, Justin Lieberman, Florian Maier-Aichen, Adam McEwen, Yan Pei Ming, Jean Luc Moerman, Raymond Petitbon, David Ratcliff, Cindy Sherman and Banks Violette, *Dark Summer* signalled the belated end of a *fin-de-siècle* way of thinking. Borrowing the title from a piece of crime fiction, this quasi-Lynchean corpus, with aesthetic legacies in Belgian Symbolism, Romantic momentum and Nordic-style utopias, was like the film of a post-crisis summer. *Dark Summer* delivered a dark message, one of latent anguish, which the spectator is invited to rebuild bit by bit.

For several years, a number of curated events have given rise to an avant-garde rock, at times accused of trying too hard to appeal. This trend, however, seems to fit comfortably into a context of economic and social crisis, as if rewriting the events of previous turn-of-the-centuries when a movement would echo the uncertainties of the changing century. At the dawn of the 21st century, the visual arts appear to be following in the footsteps of previous emotive avant-garde movements (Romanticism, Symbolism): give or take ten years, a climax of the sort represented by the Ring cycle in the 19th-century seems to have been rekindled. Using theatricality and the symbolic restitution of anxiety, the exhibition sets in motion, in a most unusual way, the staging of many different emotions – doubt, melancholy, fear, discontent, the passage of time and the quest for protection – creating an equal number of situations suited to a pathophanic reading of the world.

The works selected for *Dark Summer*, in varying techniques, answered one another both in elements of their vocabulary (the love of monochrome, the use of drips and rising diagonals, the almost systematic use of black[1], the recursive allusion to death) and in their subject-matter, placing us as voyeurs caught up in the middle of a pre-apocalytic party. Thus, at the exhibition entrance, we came across a sculpture by Adam McEwen (*Untitled* (Friedrich)) which faithfully reproduced an air-conditioning unit petrified in a block of graphite, a *memento mori* echoing the piece by Banks Violette, *Not Yet Titled (Chandelier)*, a shattered chandelier placed on the ground. A photograph by Cindy Sherman confronted a conceit by Y.P. Ming (*Skull*). The African warrior (*Mutus Liber 21*) by Kendell Geers was covered in white paint and lacerated with black drips. A composition by Florian Maier-Aichen stigmatised the foundering of a civilisation disappearing beneath the debris of mankind, a fragile allegory of its condition. Making use of the setting (debris, fractures, monochrome, immobile devices), like the romantic landscapes of John-Robert Cozens with their vast, brutal masses, or Hubert Robert's ruins, the pieces by Kendel Geers and Adam McEwen also referred to the Great Disaster. The image of a solitary rocky outcrop was a leitmotiv of 18th-century travel painting. Violette's chandelier appears to take up this motif and its composition, as the projected image of solitude. A contemporary of Friedrich saw a religious meaning in his painting *The Sea of Ice*. Perhaps sacred and religious fervour were seen as refuge in the face of crisis? From the exorcist paintings of Goya, and the funereal compositions of Schwabe and Knopf, to the ogee arches frequently found in Violette, religious mythology and the search for transcendance have been omnipresent in artistic practice in periods of uncertainty.

Stamped with melancholy, these works recall, in terms of aesthetics, Northern dionysiac masters – Ensor, Böcklin (a visual compendium of the themes of isolation, protection, imprisonment, the feast before the climax) or even Friedrich (a fervour for nature as if it were the last defence against the fall, calamity, the aesthetics of decline), – as much as the most Apollonian of conceptual artists – the radical classicism of Steven Parrino, for example, or the sculptures of Olivier Mosset. Violette adheres to this wanton destruction of ideal abstraction (in painting in the case of Parrino, and in the form of installations with oblique constructions or puckered lines in his own work). Banks Violette's creations reproduce the fantasies of a youth with fallen ideals, rendering them beautiful – here, a chandelier fallen to the ground and tilting



Banks Violette, *I may not climb the social ladder but I can jump the schoolyard fence*, 2008. Courtesy Galerie Rodolphe Janssen (Bruxelles).

« DARK SUMMER »

un été meurtrier

Exposition collective tenue à la Galerie Rodolphe Janssen (Bruxelles) du 23 juin au 25 juillet 2009, *Dark Summer* dans une perspective ambitieuse pose une réflexion sur un aujourd'hui en crise. Huis-clos réunissant les œuvres de Gardar Eide Einarsson, Kendell Geers, Gregor Hilldebrandt, Thomas Lerooy, Justin Lieberman, Florian Maier-Aichen, Adam McEwen, Yan Pei Ming, Jean Luc Moerman, Raymond Petitbon, David Ratcliff, Cindy Sherman et Banks Violette, *Dark Summer* sonne le glas tardif d'une pensée fin-de-siècle. Réunis sous un titre de roman noir, ce corpus quasi-lynchéen à l'héritage esthétique pluriel – symbolisme belge, élan romantique et utopies d'obédiences nordiques, raconte le film d'un été post-crise. *Dark Summer* livre un propos sombre, porteur d'une angoisse latente, que le regardeur est invité à reconstruire fragment après fragment.

Depuis quelques années, nombre de propositions curatoriales mettent en exergue une avant-garde rock, parfois accusée d'être trop séduisante. Dans un contexte de crise économique et sociale, ce courant semble s'inscrire avec justesse, comme une réécriture de ce qui a eu lieu lors des précédents tournants, quand une école se fait l'écho des doutes portés par un changement de siècle. À l'aube du 21ème siècle, la scène plastique fait semble-t-il suite aux précédents mouvements d'avant-garde émotifs (Romantisme, Symbolisme) : à dix ans près, une acmé se référant au *Ring* dixneuviémiste se trouve ainsi réactivé. Par la théâtralité et la restitution symbolique de l'inquiétude, l'exposition active, en un *modus operandi* singulier, la mise en scène d'émotions multiples : le doute, la mélancolie, la peur, le mécontentement, la fuite du temps, la quête de protection, créant autant de situations propices à une lecture pathophanique du monde.

Les œuvres choisies pour *Dark Summer*, de techniques plurielles, se répondent tant dans les composantes de leur vocabulaire (coulures, goût pour la monochromie, construction en diagonales ascendantes, présence quasi-systématique du noir [1], allusion récursive à la mort) que leur propos : elles nous retranchent dans un poste de voyeur pris à partie au sein d'une fête pré-apocalyptique. Ainsi, on trouve à l'entrée une sculpture d'Adam McEwen (*Untitled* (Friedrich)) reproduisant à l'identique un appareil d'air conditionné pétrifié dans un bloc de graphite, *memento mori* faisant écho à la pièce de Banks Violette *No Yet Titled (Chandelier)*, lustre brisé posé au sol. Une photographie de Cindy Sherman fait face à une vanité de Y.P. Ming (*Crâne*). Le guerrier africain (*Mutus Liber 21*) de Kendell Geers est recouvert de peinture blanche et lacéré de *drippings* noirs. Une composition de Florian Maier-Aichen stigmatise le naufrage d'une civilisation disparaissant sous les débris de l'homme, allégorie fragile de sa condition. Faisant usage de la mise en scène, (débris,

→



Vue de l'exposition *Dark Summer*, Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles, 2009.

forwards provides a literal evocation of the Fall[2]. A frequently monochrome world, black and white (as in the work of Violette's acolyte Terence Koh), where Gothic elements and doom iconography rub shoulders with purity of line and Winckelmannian perfection.

According to Christian Besson, French-Swiss abstraction borrows equally from Constructivism and daily life ("mass-market culture, the rock music scene, comic books, etc [3]"). This calls to mind Violette's piece *I may not climb the social ladder but I can jump the schoolyard fence* (presented by the Galerie Rodolphe Janssen at the 2008 FIAC), a homage to Parrino (a New-Yorker whose work readily fits in with that of the French-Swiss school) that accurately combines a horror of discourse (a double reference to the motorbike accident that cost Parrino his life and the security barriers at concerts) and the very purest abstract rigour. Rock influences are seen in the work of Raymond Petitbon and Gardar Eide Einarsson (*Untitled (Combatting the Rebellion)*). By highlighting the tension of our era, with its conflicts, violence and fringe culture through the use of graffiti (the classic language of minority groups and disgruntled bodies) and comic book typography, Einarsson displays a sense of sentimentality and nostalgia echoed in Western society today. And, in the same way as Petitbon, he gives marginal forms of expression a more elitist appeal. In Wagner's time, Maeterlinck's Symbolist theatre upset forms and conventions. Gardar Eide Einarsson also chose a performance-based method incorporating theatre for his lecture at the Fondation d'Entreprise Ricard in October 2009.

While periods of crisis are nearly always rich breeding ground for artistic renewal, they inevitably bring with them changes in production methods and the resulting output. In 1969, during the exhibition entitled *Quand les attitudes deviennent formes* ('When Attitudes become Form'), Harald Szeeman inferred a distinction between the process of doing something (*praxis*) and the production of something (*poesis*), opening the way to new forms of work that were no longer objects (which would result in the work of Tino Seghal, for example). In the present period of economic restriction, how should one re-think the production of pieces?

From behind masks and great ceremony, *Dark Summer* foretold the beauty of the world as much as its completion[4]. The exhibition invited us to recreate the world with empathy, through an emotional interpretation of this body of work.[5] For what the spectator recognised in Violette's chandelier or Geers' skull was himself. Faced with a carnival that looked like it might end badly, *Dark Summer* made a pact with expectation. ■

–1 Ever since the early days of Christian theology, black and white have formed a contrasting pair and "many are the domains where black is the sign of affliction and penitence" (cf. *Noir, Histoire d'une Couleur*, Michel Pastoureau). Up to and including black shirts, the colour has been considered a sign of rebellion, mourning and violence.

–2 Violette's work often uses this romantic upward-movement, the same as that found in Géricault's *Raft of the Medusa*, for example, or Friedrich's *Sea of Ice* (initially entitled *Shipwreck of the Espérence* [Hope], after the name of the ship that went down, but which was largely responsible for the feeling of unease which the painting inspired in the viewer).

–3 Cf. *Plus de réalités*, exhibition catalogue, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 2009.

–4 One could use the Japanese term *Setsunai* meaning 'somewhere between joy and sadness', which doesn't exist in English or French.

–5 For Barthes, the notion of *fragmentarisation* threatens the classical requirement of a work of art to be founded on perfection, consistency and completion. A basic trait of Postmodern sensibility consists of questioning the notions of unity, homogeneity and harmony.

fractures, monochromie, dispositifs figés), comme les paysages romantiques de John-Robert Cozens aux masses énormes et brutales, ou les ruines d'Hubert Robert, les pièces de Kendel Geers et Adam McEwen se réfèrent aussi au Grand Désastre. L'image de l'éperon solitaire est un leitmotiv de la peinture de voyage au 18ème siècle. Le lustre de Violette semble reprendre ce motif et sa composition, figure projective de la solitude. Un contemporain de Friedrich voyait une signification religieuse au tableau *La Mer de glace*. Le sacré et l'élan religieux seraient-ils envisagés comme un refuge face à la crise ? Des peintures d'exorcismes de Goya, des compositions mortuaires de Schwabe ou Knoppf, à l'arc en ogive fréquent chez Violette, la mythologie religieuse et la quête de transcendance sont omniprésentes dans la *praxis* artistique en période d'inquiétude.

Empruntes de mélancolie, les pièces renvoient dans leur esthétique tant aux maitres nordiques et dyonisiaques – Ensor, Böcklin (un compendium visuel des thèmes de l'isolement, la protection, l'enfermement, la fête avant l'acmé) ou encore Friedrich (l'élan vers la nature comme dernier rempart contre la chute, la fatalité, l'esthétique de la ruine), et aux conceptuels les plus apolliniens – on pense au classicisme radical d'un Steven Parrino par exemple ou aux sculptures d'Olivier Mosset. Violette est un disciple de cette destruction voulue de l'abstraction idéale (en peinture chez l'un, sous la forme d'installations aux constructions obliques ou lignes froissées chez l'autre). La production de Banks Violette met en scène et sublime les fantasmes d'une jeunesse aux idéaux déchus, ici un lustre tombé au sol et incliné [2] vers l'avant évoque littéralement la Chute. Un univers souvent monochrome, blanc ou noir (comme chez son acolyte Terence Koh), où éléments gothiques et iconographie *doom* frôlent pureté de lignes et perfection winckelmaniennes.

D'après Christian Besson l'abstraction romande emprunte d'une même manière au constructivisme qu'à la vie quotidienne (« culture de masse, scène musicale rock, bande dessinée, etc. [3] »). On se souvient de la pièce de Violette présentée sur le stand de la galerie lors de la FIAC 2008, *I may not climb the social ladder but I can jump the schoolyard fence*, pièce hommage à Parrino (New-yorkais mais dont la pratique s'affilie volontiers à celle de l'école romande) qui alliait avec justesse horreur du propos (double référence à l'accident de moto contre une barrière ayant coûté la vie à Parrino, autant qu'aux barrières de protection lors des concerts) et rigueur abstraite la plus pure. On retrouve des influences rock dans le travail de Raymond Petitbon et celui de Gardar Eide Einarsson (*Untitled* (Combattre la Rébellion)). En soulignant la crispation de notre temps et ses conflits, sa violence et ses marges, par l'utilisation du tag (archétype du langage des forces minoritaires ou groupes en désaccord) ou d'une typo issue de la bande dessinée, Einarsson fait acte de sentimentalité et nostalgie à l'image des émotions qui traversent actuellement notre société. Et, au même titre que Petitbon, il amène les codes des marginalités vers une culture de l'élite. À l'époque de Wagner le théâtre symboliste de Maeterlinck bousculait les formes et les conventions. Invité à la Fondation d'entreprise Ricard pour une lecture performée en octobre 2009, Gardar Eide Einarsson choisira également un dispositif performatif intégrant le théâtre.

Si les périodes de crises constituent presque toujours un terreau favorable à l'émergence d'un renouveau artistique, elles ne sont pas sans entrainer des changements effectifs dans les modes de production et les propositions qui en découlent. Quand en 1969, lors de l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes*, Harald Szeeman induit une séparation possible dans l'exposition entre l'activité processuelle (*praxis*, le processus) et la production (*poesis*, le faire), il ouvre la voie à de nouvelles formes d'œuvres où l'on quitte l'objet (ce qui aboutira notamment au travail de Tino Seghal par exemple). Aujourd'hui en période de restriction économique comment réenvisager la production de pièces ?

Derrière masques et apparat *Dark Summer* annonce tant la beauté du monde que son achèvement [4]. L'exposition nous invite à une refondation [5] empathique du monde, par une lecture émotive de ce corpus d'œuvres. Car ce que le spectateur reconnaît dans le lustre de Violette ou le crâne de Geers, c'est lui-même. Face à un carnaval qui risquerait de mal tourner, *Dark Summer* négocie avec l'attente. ●

Galerie Rodolphe Janssen – Bruxelles
www.galerierodolphejanssen.com

_1 Depuis la théologie chrétienne à ses débuts, le blanc et le noir forment un couple de contraires et « nombreux sont les domaines où le noir est signe d'affliction et de pénitence » (cf. *Noir, Histoire d'une couleur*, Michel Pastoureau). Jusqu'aux blousons noirs la couleur est signe de rébellion, deuil ou violence.

_2 Les constructions des pièces chez Violette reprennent souvent ce schéma ascendant romantique, le même que celui sur lequel est construit le *Radeau de la Méduse* par exemple ou encore la *Mer de glace* de Friedrich (dont le titre premier était *Le naufrage de l'Espérance* d'après le nom du bateau échoué mais qui a fortement contribué à son entendement déceptif).

_3 Cf. *Plus de réalités*, catalogue, Beaux-arts de Nantes 2009.

_4 On pourrait utiliser le terme japonais « Setsunai » : n'existant ni dans la langue anglaise ni dans la langue française, il signifie « quelque part entre la joie et la tristesse ».

_5 Chez Barthes la notion de *fragmentarité* porte atteinte à l'exigence classique de l'œuvre fondée sur la perfection, la cohérence et l'achèvement. Un trait fondamental de la sensibilité postmoderne consiste à remettre en question les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie.

VALÉRIE GROSMANN

That's the problem, you see

Charles Pennequin talks to Valérie Grosmann

In connection with the group exhibition *À l'abordage, Cabinet de dessins #5* ('Coming on board', Print Room # 5), held in the Galerie Chatiliez (Tourcoing) from 25 June to 25 July 2009.

Guest artists:
Samuel Buckman, Jelle Clarisse & Sarah Dhont, Adeline Duquennoy, Raphaële Duchange, François Lewyllie, Audrey Spas, Philémon.

Valérie Grosmann: ***What did you know about the Galerie Chatiliez prior to this exhibition?***
Charles Pennequin: I knew that it was located in a rough district of Tourcoing. It wasn't a bad idea to hold "Coming on board" here, in connection with my idea for the Armée Noire ('Black Army'). 'Armée Noire' is a local expression (in the Nord department) referring to so-called problem families who it is considered unwise to frequent, in other words the 'wretched populace'. Today you would say '*racaille*' ('riff-raff'). When I was young, my mother told me not to associate with those people, but of course I did.

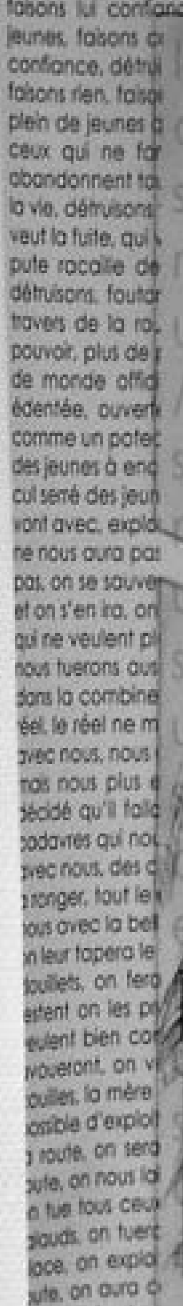
VG: ***And you still hang out with the Armée Noire nowadays, a group of artists and writers with whom you've been actively involved for the past two years. Can you tell us how you make the link between this group of Armée Noire artists and the Galerie Chatiliez?***
CP: The Armée Noire began with the notion that we practise artistic activities, but not solely, and that if we have an evening show, we all busy ourselves with all sorts of peripheral matters so that the audience doesn't feel too much like a spectator but is also 'challenged' by various things and participates in artistic things. In fact, it's all about being 'of the people'! The problem was that the Armée Noire show was attended solely by gallery owners, artists and poets. It took place in a venue located in-between two working class districts and the local inhabitants were not present. It's not an unreal utopia to want to involve them! We noticed, during sessions, that some people who claim not to understand anything about art in general realised that day that art is sufficiently broad to allow for freedom of actions. That touched them and engaged them. But there's a problem with creative venues in general, which is that they are increasingly shutting themselves away. As I wrote, in the wake of the Armée Noire evening: "creative venues, you are anti-creative. You refuse people from your own district, on the pretext that it's not the right time, that you must not smoke, that you have to pay, that you have to wait at the ticket office, that you mustn't disturb the neighbourhood. You go along with current policy and yet you claim to defend artists, putting on their concerts and displaying their creative output..."

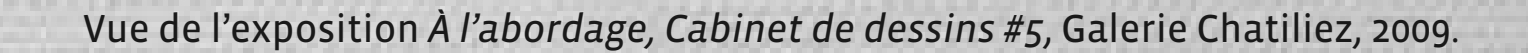
VG: ***In the end you succeed in reaching the public you're aiming at, in spite of the fact that this environment is not exactly predisposed to art. Did you think up the exhibition's title, "Coming on board", with a view to coming on board the actual gallery space?***
CP: Coming on board means that everyone can get involved, disturbing both themselves and others, getting in each other's way and trying to create something lively – more of a sketch than a known artistic statement – as well as obviously trying to say something. Everybody having a go at saying something and at stepping out of their depth.

VG: ***You tackle the "Coming on board" theme like a pirate, with ideas drawn from the world of pirates as we know***

→







Vue de l'exposition *À l'abordage, Cabinet de dessins #5*, Galerie Chatiliez, 2009.

→

it: effigies, banners, flags, skull and cross-bones...

CP: Yes, I worked with my children; we played together. When I did a skull and crossbones, I didn't even know how to do one. My son told me that that was not how you did it, and he drew me one which was good and so I redid mine like his. If we were going to be pirates, it was for real – no joke! I wanted to have skull and crossbones, writing and all that because it made me laugh, it was kind of funny.

VG: ***Did you also wish to make a pendant with writing as a sort of 'head on' statement like "France Stinks" for example?***

CP: Yeh, that too. But "France Stinks" is also an expression used by the young. I mean it makes them laugh whereas it makes us panic. We say "Oh yes. Er, France Stinks? Oh yes! But no, that's no good, because it's not politically correct." But that's not it and in fact has nothing to do with it! I worked with young people in Arras who used this expression. They couldn't see what the hell they were doing on this training course; they said: "Everything we're doing here stinks." I even ran a course entitled 'I shout and hit', because they kept shouting at each other and hitting the walls, they wanted to make holes in it with their heads. After a while of working them very physically, they came up with some really great things. They let off steam and it made them laugh. So it's that too, "France Stinks" – a whole load of young people who are completely paralysed by things that have nothing to do with their lives. They're told "to do lousy courses". That's what stinks – an old person's idea inside a young person's body. There's something about it that would rot you. But when I speak of young people, it's not just the young. Politics should be experienced through art rather than elsewhere, not through politicians, but through art, naturally. It should annoy everybody.

VG: ***But in the gallery, why did you think of taking over the walls? Was it part of the same process with which you undertook all the actions within the gallery in connection with this theme?***

CP: Because you can't do anything with a wall, you can't buy it, you can only look at it. It's that very notion of taking over a place. It will stay for a while and then disappear. Then there's also the fact that if you mess it up you can't redo it. It involves taking a risk.

VG: ***Is it also a way of tackling space? It looked like a map, cartography, you know. Many of the spectators thought of the map of France, because there were lots of profiles and face ons and there was the drawing with the text "France Stinks". The kids saw the map of France before seeing the profiles. Afterwards, they realised that there were words roundabout and that all of it made up a dialogue, one dialogue too many, a dialogue that emptied as a result of being too full of words. Is it making a map of communication that gets nowhere?***

CP: Yes, it's people speaking to each other. There are heads, then words surrounding these heads. Because it's all the words that people said. You should always catch other people's sentences. We don't do it often enough, but if we did, we'd feel more alive you know. When I wrote down the words people there said, I realised that it was pretty cool being there. Otherwise, I wouldn't have necessarily noticed them, because there things have a certain logic. People speak haphazardly but there's something in that; there are truths that emerge.

VG: ***You also went about this writing on the wall like a pirate. You began by drawing these heads, all these heads, never pausing, without many pauses between all these heads. Then you filled in the spaces between the heads with all the phrases and words. You scarcely looked round, doing the whole thing in an afternoon, without breathing. Just as in the drawing there was no breathing, so you yourself qualified your action as a performance from the outset. Can you tell me about the other more obviously piratic objects which you distributed around the gallery?***

CP: Flags, standards... I had them made in non-specialist shops. It was good because I showed the man a piece of material and he said: "Um, well I'm not sure if I'll be able to do it on that," and then he saw the phrase "We are dogs", and that got him going. Then the photocopy girl said, when she saw "France Stinks": "So you're having an exhibition are you? Well, good luck!" She was interested. It was nice, we talked about it.

VG: ***So the process was already part of the exhibition's context, that of coming on board, as well as that of piracy, with the desire to involve everybody, especially those people who,*** **a priori*****, were least concerned, like your neighbour on the landing, for example.***

CP: It was he who came up to me when I first arrived in Lille. It was in 2004, the year of Lille as the Capital of European Culture. Living in Lille-Moulins, I wondered if people felt involved? Lots of people were spectators. You saw works of art everywhere. It was a performance, like any other, you know. Rancière's book, *Le Spectateur émancipé* ('The emancipated spectator'), is problematic for me because, from the start, it draws a parallel between educationalists and theoreticians of the theatre like Debord, Artaud and Brecht who criticised the idea of the spectator. I feel there's a slight mistake there because when Rancière talks about the spectator, he means in a theatre, whereas I think Debord's use of the word referred to the spectacle of swine flu, for example, the spectacle of the media. Nowadays, everything is a spectacle but there's no critic. I don't think the spectator is emancipated. ■

Entretien avec Charles Pennequin
C'est ça qu'est problématique **quoi**

Autour de l'exposition collective *À l'abordage, Cabinet de dessins #5*, qui a eu lieu à la galerie Chatiliez (Tourcoing) du 25 juin au 25 juillet 2009.

Les artistes invités étaient : Samuel Buckman, Jelle Clarisse & Sarah Dhont, Adeline Duquennoy, Raphaële Duchange, François Lewyllie, Audrey Spas, Philémon.

Valérie Grosmann : ***Que connaissais-tu de la galerie Chatiliez avant cette exposition ?***
Charles Pennequin : Je savais qu'elle était située dans un quartier assez difficile de Tourcoing. C'était pas mal comme idée de faire *À l'abordage* ici, par rapport à mon idée de l'Armée Noire. Parce que l'Armée Noire, c'est une expression du Nord. Ce sont des familles pas fréquentables. C'est la vilaine populace. Aujourd'hui on dirait "racaille". Quand j'étais môme, ma mère me disait de ne pas fréquenter ces gens-là, et je les fréquentais quand même.

V.G. : ***L'Armée Noire maintenant c'est toujours les gens que tu fréquentes. Un groupe d'artistes et d'écrivains auquel tu participes activement depuis deux ans. Peux-tu expliquer comment tu fais le parallèle entre le groupe d'artistes de l'Armée noire et la galerie Chatiliez ?***
C.P. : L'Armée noire est partie de l'idée qu'on pratique des choses artistiques, mais pas seulement, et si on fait une soirée, tout le monde s'occupe de tout un tas de choses annexes pour que le public ne se sente pas que spectateur, qu'il soit "interpellé" par des choses diverses et qu'on les fasse participer à la chose artistique. En fait, c'est l'idée d'être populaire quoi ! Mais le problème c'est qu'à la soirée de l'Armée Noire il n'y avait que des gens qui étaient ou galeristes ou artiste ou poètes… C'est problématique, parce que ça se passait dans un lieu entre deux quartiers populaires et les gens de ces quartiers-là étaient pas là. C'est pas une utopie irréaliste de les concerner ! On a constaté pendant nos interventions qu'il y a des gens qui disent n'y rien comprendre à l'art en général et qui réalisent ce jour là que l'art est suffisamment vaste pour que l'on puisse faire des actions libres. Là ils sont touchés, ils sont intéressés. Mais il y a un problème avec les centres de création qui s'enferment progressivement. Comme j'avais écrit à la suite de la soirée de l'Armée noire, sur les lieux de création : "les lieux de création vous êtes anti-créatifs. Vous refusez les gens de votre quartier, sous prétexte que c'est pas l'heure, sous prétexte qu'il faut pas fumer, qu'il faut payer, qu'il faut attendre à la caisse, qu'il faut pas déranger le voisinage. Vous rentrez parfaitement dans la logique de l'actuel et vous vous dites défenseurs des artistes et animateurs de leur concert et producteurs de leur création…"

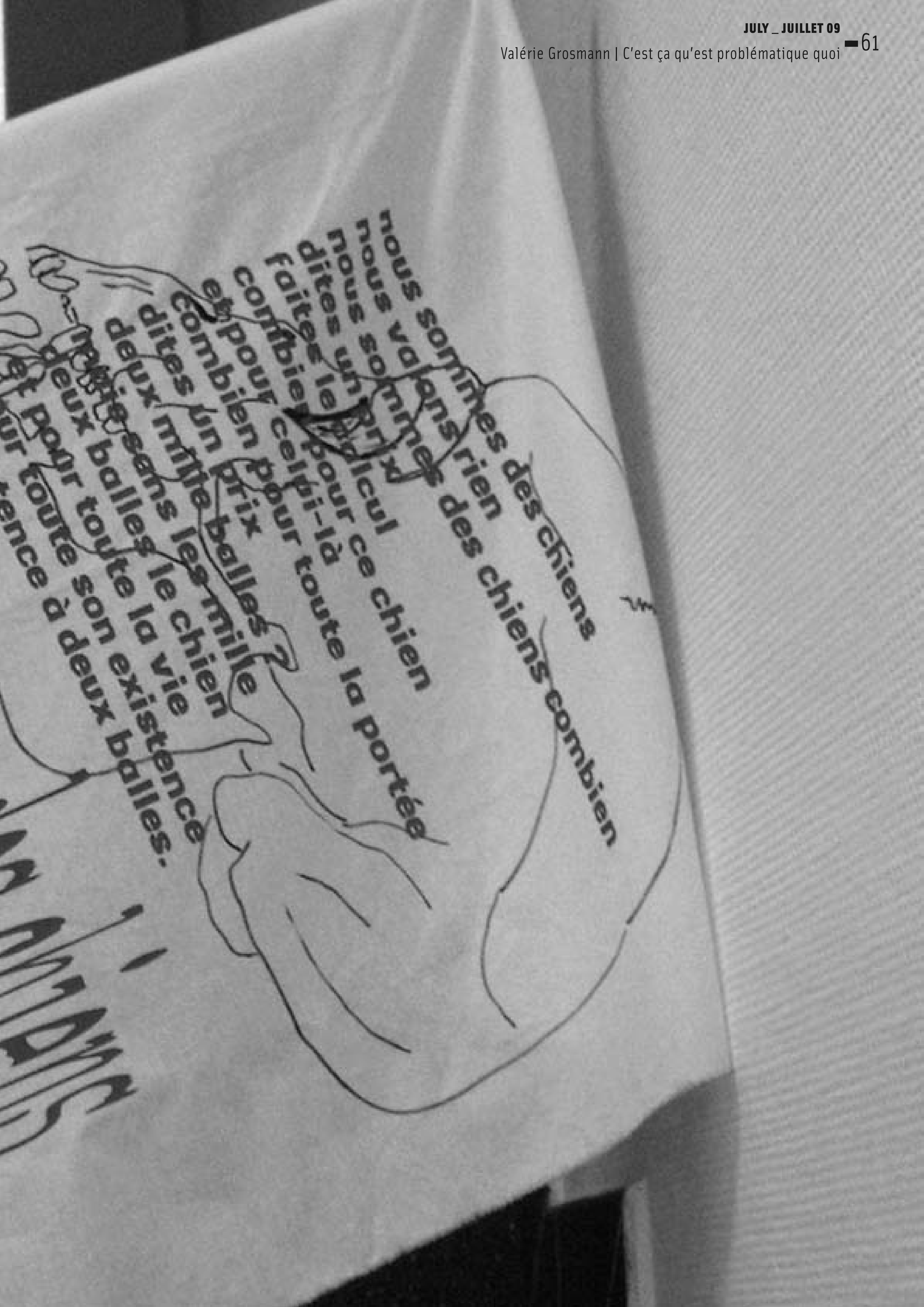
V.G. : ***Dans un environnement presque hostile à l'art tu retrouves finalement le public que tu veux toucher. As-tu pensé le titre de l'exposition "À l'abordage" dans le sens d'aborder le lieu même de la galerie ?***
C.P. : L'abordage ça signifiait que tout le monde puisse investir, se perturbe et perturbe les autres et donc que chacun se marche un peu dessus et essaie de rendre quelque chose de vivant, de pas artistiquement su mais d'artistiquement brouillon. Et bien sûr, dire quelque chose. Tout le monde à quelque chose à dire et à perdre pied.

V.G. : ***Tu as abordé le thème de "À l'abordage" à la manière d'un pirate, avec des propositions qui relèvent de l'univers pirate tel qu'on se le représente : effigies, étendards, drapeaux, tête de mort…***
C. P. : Effectivement. J'ai travaillé avec mes enfants, on a joué ensemble. Quand j'ai fait une tête de mort je savais même pas la faire. Alors mon fils il a dit

→



Vue de l'exposition *À l'abordage, Cabinet de dessins #5*, Galerie Chatiliez, 2009.


nous sommes des chiens
nous valons rien
nous sommes des chiens combien
dites un prix
faites le calcul
combien pour ce chien
et pour celui-là
combien pour toute la portée







Vue de l'exposition *À l'abordage, Cabinet de dessins #5*, Galerie Chatiliez, 2009.



"non, c'est pas comme ça qu'on fait une tête de mort". Il me l'a donc dessinée, du coup il était bien son dessin, alors je l'ai refait. Ça correspondait. Si on fait des pirates on fait des vrais pirates, ça rigole pas quoi ! Je voulais mettre des têtes de mort, je voulais mettre des écritures et tout ça parce que ça me faisait rire ce côté jeux, rigolo en quelque sorte.

V.G. : ***Etait-ce aussi pour faire un pendant avec les écritures qui étaient plus "rentre dedans" comme "La France pue" par exemple ?***
C.P. : Oui aussi. Mais "La France pue" c'est une expression des jeunes aussi. Je veux dire, ça les fait rire les jeunes alors que nous on panique, on dit ah oui ! euh ! La France pue ? Ah oui ! Mais non, ça va pas, parce que c'est pas politiquement correct. Mais ce n'est pas du tout ça et ça n'a même rien à voir ! J'ai travaillé avec des jeunes à Arras qui employaient cette expression. Ils ne voyaient pas ce qu'ils foutaient en stage, ils disaient "tout ce qu'on fait ici ça pue". J'avais même fait un stage "je crie et je tape", parce qu'eux ils tapaient dans les murs, ils voulaient faire des trous dedans avec leur tête, ils se criaient tout le temps dessus. Au bout d'un moment à les travailler quasiment au corps, ils ont fini par faire des trucs vachement bien, ils se sont défoulés et en plus ça les faisait marrer. Donc c'est ça aussi "la France pue", c'est qu'il y a une jeunesse qui est complètement paralysée par les trucs qui ne sont pas de leurs vies. On leur dit, "Faites des stages à la con". C'est ça qui pue. C'est l'idée d'un vieux qui serait dans le jeune en fait. Il y aurait quelque chose qui te pourrirait dedans. Enfin, quand je parle de la jeunesse ce n'est pas que le jeune. La politique ça doit passer par l'art plus qu'ailleurs. Pas par les politiciens, mais par l'art, forcément. Ça doit emmerder le monde.

V.G. : ***Mais dans la galerie, pourquoi as-tu pensé à investir les murs ? Est-ce que ça fait aussi partie du même processus qui fait que tu as entrepris toute les actions à la galerie en regard du thème ?***
C.P. : Parce que le mur tu peux rien en faire, tu peux pas l'acheter, tu peux juste le voir. C'est l'idée d'investir un lieu vraiment. Ça reste un temps puis après ça disparaît. Puis aussi, si tu le rates tu peux pas le refaire. C'est une prise de risque.

V.G. : ***C'est une façon d'aborder l'espace aussi ? Ça ressemblait à une carte, une cartographie quoi. Il y a beaucoup de publics qui ont pensé à la carte de France par exemple. Parce que c'était des profils nombreux et en vis-à-vis et il y avait le dessin avec le texte "La France pue". Du coup, les enfants, avant de voir des profils ils ont vu la carte de la France. Après, ils ont compris qu'il y avait des mots autour et que tout ça, ça formait un dialogue, un dialogue du trop, un dialogue qui vide à force du trop de parole. C'est une cartographie de la communication qui tourne à vide ?***
C.P. : Oui, c'est des gens qui se parlent. Il y a des têtes puis il y a des mots qui entourent ces têtes. Parce qu'en fait c'est tous des mots que les gens disent. Faudrait tout le temps attraper les phrases des autres. On le fait pas souvent. Si on le faisait on pourrait se sentir vivant un peu plus quoi. Quand j'ai recopié les paroles des gens qui étaient là, je me suis dis que finalement c'était plutôt chouette d'être là. Autrement, je ne le voyais pas forcément. Parce que là, tu vois une certaine logique. Les gens parlent à tors et à travers et ils disent quelque chose dans le tout, il y a des vérités qui sortent. C'est pas moi qui l'ai dit, hein !, c'est Lacan ou je sais pas qui. Et donc la poésie c'est peut-être attraper ces paroles.

V.G. : ***Tu as aussi conçu cette action d'écrire sur le mur comme un pirate. Tu as commencé par dessiner ces têtes, toutes ces têtes, sans pause, pas beaucoup de pauses entre toutes ces têtes. Puis tu as rempli les espaces entre les têtes de toutes les phrases, mots. Tu ne t'es pas beaucoup retourné. Tu as tout réalisé en un après-midi, sans respiration. Autant dans le dessin il n'y avait pas de respiration que dans ton acte que tu as qualifié toi-même de performatif dès le début. Pourrais-tu me parler des autres objets, plus typiquement pirates que tu as disposés dans la galerie ?***
C.P. : Les drapeaux, bannières... Je les ai fait faire dans des magasins non spécalisés. C'était bien, parce que je montrais un tissus au type puis il disait "Ben je sais pas si je vais pouvoir le faire là-dessus", puis il voyait les phrases "Nous sommes des chiens". Et ça le travaillait. Puis, à la photocopieuse la fille elle m'a dit pour "La France pue": "Alors vous aller exposer ? Bah, bonne expo !" Elle s'intéressait. On a discuté, c'était sympa.

V.G. : ***Donc le processus rentrait déjà dans le cadre de l'exposition de l'abordage, mais aussi du piratage, avec la volonté de concerner tout le monde. Surtout, les gens*** **a priori** ***les moins concernés, comme ton voisin de palier par exemple.***
C.P. : C'est lui qui m'a abordé quand je suis arrivé à Lille. C'était Lille 2004. En habitant à Lille-Moulins, je me demandais si les gens étaient concernés ? Il y a plein de gens qui sont spectateurs de l'événement. Tu vois des œuvres, ça défile de partout. C'est un spectacle comme un autre quoi. Il y a Rancière qui a écrit un livre, *Le Spectateur émancipé*, ça me pose un problème, parce que dès le départ il met en parallèle les Éducateurs du peuple et les théoriciens du théâtre comme Debord, Artaud ou Brecht qui critiquaient l'idée du spectateur. Je pense que là-dessus il y a une petite erreur. Parce que quand Rancière parle du spectateur, il parle du spectateur de théâtre, et je pense que quand Debord parlait du spectateur, il parlait du spectacle de la grippe porcine par exemple, c'est le spectacle des media. On est au spectacle, aujourd'hui, il n'y a pas de critique. Pour moi, le spectateur n'est pas émancipé.

●

Galerie Guy Chatiliez – Toucoing
www.tourcoing.fr
http://charles_pennequin.20six.fr

CÉLINE LUCHET

Rolling back the wave


Vue de l'exposition *monde flottant*, La Vitrine, La Madeleine, 2009
© Pascal Favrel

Pascal Favrel was given free rein as curator of the *Monde flottant* ('Floating World') exhibition which took place at the Vitrine from 8 June to 4 July 2009. In early September, I had a coffee with him. In between times, there was the summer and other projects were already ripening, but we still wanted to talk about *Monde flottant*. We looked at each other, almost timidly, far from our usual stomping grounds. I read him the few notes I had taken, to suggest a few topics for discussion. He shook his head in objection when I referred to *La loi du mur* ('The wall's law') and *Casa mentale* ('Mental home'), earlier projects which had clearly illustrated his skills as an art organiser. OK, let's leave that to one side.

Let's talk about the Vitrine then, about its limited space and its feeling of intimacy. Pascal relaxes and lights a vanilla cigarillo. "Oh yes, that feeling of intimacy was intended." He then talks to me about curiosity cabinets. I feel slightly twitchy. I picture a rather dingy place where various objects, not necessarily connected with art, sit gathering dust in a rather chaotic manner – an image far removed from the *Monde flottant*, an aquarium bathed in light where the pieces were certainly unusual but where everything seemed to have been thought about down to the last millimetre, and where great importance was given to the void, somewhere between aerial and liquid. Pascal explains that his analogy with curiosity cabinets refers to the way in which the rapport between works is underlined by unexpected juxtapositions. "I would also like to have included some objects; I don't know, maybe a skull – that would have been fun – but that wasn't really the show's subject." The analogy also refers to the way in which imaginary collections are created. The works all have very different origins and are both autonomous and related through the dialogue which they generate with one another. "What mattered for me was to serve both the work and the artist, and to be sure not to lead the artist astray – to somehow enhance his work in a way which he would never have imagined." Frédéric Vaësen might not have put his tondo quite that high. The flower, a hazy pansy, fused with its medium, looks down on the room, above Bruno Dumont's glazed ceramic piece, gleaming like chrome. "I placed this piece at this height to be like a waterline. Did you realise that?"

At the mention of the word 'waterline', Pascal almost jumped up. "Hey, we mustn't forget to talk about the notion of 'Floating World'. Do you understand what it is?" I shook my head. "It's a Japanese theme – I could tell you quite a bit about it but perhaps you should find out for yourself. The initial meaning is of the night world, delinquency, distraction... It's quite complicated. You should read about it so that you'd understand it better." I make a note to do so, vaguely annoyed at the idea of having to work.

Pascal returns to the chromed ceramic reflecting the horizontality of Grégoire Motte's plum blossom. I based the hanging on this line, and also on Richard Baron's photo. Do you remember where that was? Just on the right as you enter. It's of a man in chiaroscuro, and there's an imbalance. The



Vue de l'exposition *monde flottant*, La Vitrine, La Madeleine, 2009 © Stéphane Cauchy.

Dérouler la vague

Carte blanche à Pascal Favrel dans un rôle de commissaire, l'exposition *monde flottant* a eu lieu à la Vitrine du 8 juin au 4 juillet 2009. Début septembre, je prends un café avec Pascal Favrel. Entre temps il y a eu l'été, d'autres projets mûrissent déjà, mais nous voulons encore parler de *monde flottant*. Nous nous regardons un peu, presque timides, loin de nos sentiers habituels. Je lis à Pascal les quelques notes que j'ai prises, pour lui suggérer des axes de discussion. Il secoue la tête en signe de protestation quand je parle de *la loi du mur* et de *casa mentale*, où il a aussi montré ses qualités d'agenceur d'art. D'accord, laissons ça de côté.

Parlons vraiment de la Vitrine, alors. De son espace réduit. De son intimité. Pascal se détend, allume un cigarillo à la vanille. « Ah oui, l'intimité, c'était recherché. » Il me parle de cabinet de curiosités. Je tique un peu. J'imagine ça comme un lieu plutôt sombre, où des objets, d'art ou pas, prennent la poussière dans le désordre. Loin, donc, de *monde flottant*, un aquarium baigné de lumière, où les pièces sont certes hétéroclites, mais où tout semble être réfléchi au millimètre près, où une si belle place est accordée au vide, entre aérien et liquide. Pascal s'explique. Un cabinet de curiosités, au sens où des relations entre les œuvres peuvent être mises en évidence, par des contingences inhabituelles. « J'aurais aimé y mettre des objets aussi, je ne sais pas, peut-être un crâne, ça m'aurait plu… mais ce n'était pas tellement le propos… » Le cabinet de curiosités, encore, pour la création d'une collection imaginaire. Les œuvres ont toutes des origines très différentes. Les pièces sont à la fois autonomes, et génèrent du dialogue entre elles. « Ce qui m'importait, c'était d'être au service de l'œuvre et de l'artiste. De ne surtout pas dévoyer l'artiste. En quelque sorte, d'augmenter son travail, dans une situation qu'il n'aurait pas imaginée. » Frédéric Vaësen n'aurait peut-être pas mis son tondo aussi haut. La fleur, une pensée vaporeuse, fondue dans la matière, surplombe la pièce, au-dessus de la céramique émaillée de Bruno Dumont, brillante comme du chrome. « Cette pièce, je l'ai placée à cette hauteur pour qu'elle soit comme une ligne de flottaison… Tu as remarqué ? »

À l'évocation de la ligne de flottaison, Pascal se fait presque sursauter lui-même. « Tiens, d'ailleurs, il faut qu'on parle du concept de *monde flottant* ! Tu vois ce que c'est ? » Je secoue la tête. « C'est une thématique japonaise, je pourrais t'en parler un peu, mais peut-être que tu devrais chercher par toi-même… La signification de départ, c'est le monde de la nuit, la déliquescence, la distraction… C'est assez complexe. Enfin, tu devrais lire des trucs sur le sujet, tu comprendrais mieux. » Je note, vaguement ennuyée à l'idée de devoir travailler.

Pascal revient sur la céramique chromée, réfléchie par la branche de prunier en fleurs de Grégoire Motte. « J'ai réglé l'accrochage à partir de cette ligne… Et aussi de la photo de

→

→

photo was also included to create movement, heralding that which was to come. After that, everything flowed – Grégoire [Motte]'s installation, Marie Vilcot's two graphite glasses... Like Hokusai's wave on the flyer! Do you remember, did you see the flyer?" I'm quiet, but Pascal pretends to rummage in his bag, seeming to have forgotten that his exhibition has been over for the past two months and that there's therefore no longer any need to carry invitation cards around with him. He quickly pulls himself together and continues: "The wave grows and feeds itself. One piece feeds another, then another... I wanted overall cohesion. A world in itself, but not turned in on itself."

We order another coffee and I broach the issue of choice of works. "They're all works which have made an impression on me personally. Ones which I've seen and that I think back to frequently. Not in relation to a history of art." Pascal searches for an appropriate adjective. I suggest 'universal'; he hesitates, yes, no, absolutely not, never mind, and keeps going: "They're artists from different milieux, who are not necessarily used to frequenting one another. For example, there's this piece by Marie Vilcot, who no longer works or exhibits. And beside her there's work by Qubo Gas who, in total contrast, are all profusion and highly active..." All the pieces contain and give off this notion of floating – the depth of vision in Stéphane Benault's drawings, Grégoire Motte's vague Japanese memory, Qubo Gas' lace jellyfish or the photographed adolescent body on Jack Pierson's multiple, a "between two ages, both minimalist and constructed, but full of emotion." Pascal speaks tenderly about all these pieces.

I refer to Stéphane Cauchy's sculpture. Pascal says enthusiastically: "Well that's amazing, because it was the only commissioned work. And it works perfectly." It's a mirror of turning water, a never-ending reflection of the exhibition. The reflections of the other works meet and the effect of these fortunate juxtapositions is further multiplied. "It's both another dimension and a game of form." The Vitrine's space provides perfect legibility, enabling everything to be taken in at a single glance – making a universe of your own, recognising yourself in another, and sharing something personal via an artwork.

An hour has gone by without us realising. Pascal looks at his watch, apologising about having to leave. "I'm not sure what else you would like me to tell you? We can talk again sometime if you'd like..." We gather up our things and leave in different directions. In my head, I note a few more words: apparition, voyage, depth, in-between. ■



Vue de l'exposition *monde flottant*, La Vitrine, La Madeleine, 2009
© Stéphane Cauchy.



Richard Baron. Tu vois où elle était ? Quand on entre, sur la droite. C'est un homme dans un clair obscur, il y a un déséquilibre. La photo est venue aussi pour créer une circulation, elle annonce la suite. À partir de là, tout se déroulait, l'installation de Grégoire [Motte], les deux verres graphités de Marie Vilcot… Comme la vague d'Hokusai qui était sur le flyer ! Tu te souviens, tu as vu le flyer ? » J'acquiesce, mais Pascal fait mine de fouiller dans son sac, semblant oublier que son exposition est finie depuis deux mois, et qu'il n'y a plus lieu de transporter des cartons d'invitation. Il revient vite à lui et poursuit. « La vague grossit et s'alimente par elle-même. Une pièce en alimente une autre, puis une autre… J'ai voulu une cohérence globale. Un monde en soi. Mais pas fermé sur lui-même. »

Nous commandons un autre café. J'aborde la question du choix des œuvres. « Ce sont toutes des pièces qui m'ont marqué personnellement. Que j'ai vues, et auxquelles je repense souvent. Pas par rapport à une histoire de l'art… » Pascal cherche un adjectif. Je lui propose « universelle », il hésite, oui, non, pas tout à fait, tant pis et poursuit. « Ce sont des artistes de milieux différents, qui n'ont pas forcément l'habitude de se côtoyer. Il y a par exemple cette pièce de Marie Vilcot, qui ne produit plus, ni n'expose plus. Et à côté d'elle, Qubo Gas, qui eux sont tout au contraire dans une certaine profusion, très actifs… » Toutes les pièces portent et diffusent cette idée de flottement. La profondeur du regard dans les dessins de Stéphane Benault. Le vague souvenir japonais de Grégoire Motte. Les méduses en dentelle de Qubo Gas. Le corps adolescent en photo sur le multiple de Jack Pierson, un « entre deux âges, à la fois minimal et construit, mais chargé d'affectif ». Pascal parle avec tendresse de toutes ces pièces.

J'évoque la sculpture de Stéphane Cauchy. Pascal s'emballe. « Alors ça, c'est fou… C'était la seule œuvre de commande. Et elle fonctionne parfaitement. » La pièce est un miroir d'eau tournant, qui met en abîme toute l'exposition. Les reflets des autres pièces s'y rencontrent, et l'effet d'heureuses contingences s'y trouve encore multiplié. « À la fois, c'est une autre dimension, mais c'est aussi un jeu formel. » L'espace de la Vitrine permet une lisibilité totale, où l'on peut tout appréhender d'un seul regard. S'approprier un monde, se reconnaître dans celui d'un autre, partager de l'intime autour d'une œuvre.

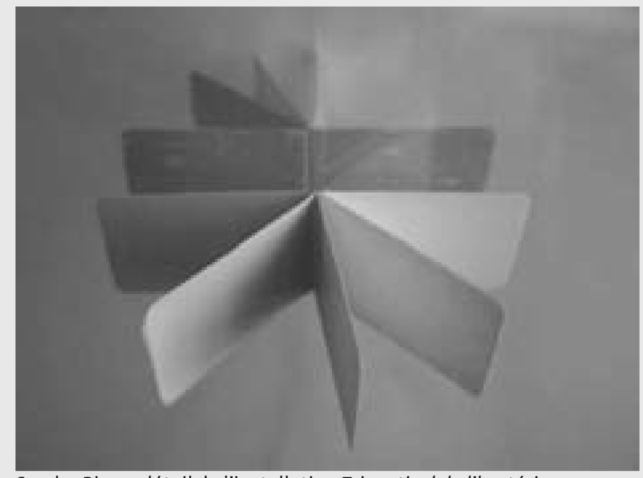
Comme pour rire, une heure a passé. Pascal regarde sa montre, désolé de devoir partir. « Je ne sais pas, moi, qu'est-ce que tu veux que je te dise d'autre ? On en reparlera si tu veux… » Nous rassemblons nos affaires et partons chacun de notre côté. Dans ma tête, je note encore quelques mots. Apparition, voyage, profondeur, entre-deux. ●

http://lavitrine.over-blog.com

DOROTHÉE DUVIVIER

Vertical Classification of hysteria

Incise, a window-display exhibition space for contemporary art, occupies a very specific urban location, a shopping mall in Charleroi. This unexpected choice of venue serves to arouse the curiosity of passersby. The size of the chosen artwork is dictated by the dimensions of the window which also acts as its transparent frame.



Sandra Biwer, détail de l'installation *Tri vertical de l'hystérie*, 2009. Incise, Charleroi.

Sandra Biwer's work is three-dimensional, even if drawing forms the basis of her approach to art. After leaving La Cambre art school, her work focused on dots, the smallest possible drawn mark, which she repeated ad infinitum in her notebooks. This meticulous work (each dot contained within a square on a sheet of squared paper) became an obsession and the repetition of the dots made up a grammar that Sandra intends to keep on extending endlessly.

Playing with scale, the artist goes from minimalist drawing to abstract motif, no longer bound by space. Made visible by computer enlargement and then folded in various ways to add a third dimension, the dot crosses the boundary between drawing and sculpture. Originally two-dimensional, it becomes an extendable, adjustable structure made up of masses of new dots that spread across the entire surface of the window.



Sandra Biwer's Incise installation is not bound by the confines of the window, and questions the relativity of space. The glass pane has become the work's support, invaded from every angle with small folded labels, one on top of the other to provide an enlarged vision of the dots. *Vertical Classification of Hysteria* represents a selection of dots and lines read vertically, becoming less dense as they rise. This multitude of labels which, with each reflection, is on the point of escaping, harks back to the hysterical nature of breaking out from the strict limits of a given framework. Hysteria also represents the long, excessive and repetitive nature of Sandra Biwer's work.

This is the first time the limits of Incise's exhibition space have been exceeded. The window dematerialises and underlines the transience of the place. The dots, represented by the labels, spread everywhere, carried onto other walls, other windows, by passersby, depending on where they're standing and on their journey. ■

Sandra Biwer, détail de l'installation *Tri vertical de l'hystérie*, 2009. Incise, Charleroi.


Sandra Biwer, détail de l'installation *Tri vertical de l'hystérie*, 2009. Incise, Charleroi.

Tri vertical de l'Hystérie

Incise, vitrine d'exposition destinée à promouvoir l'art contemporain, se situe dans un contexte urbain particulier, une galerie marchande à Charleroi. S'invitant là où on ne les attend pas, les artistes offrent à la curiosité des passants un fragment choisi de leur travail artistique. Insérées derrière un cadre transparent, les propositions d'artistes sont souvent obligées de s'adapter à cet espace d'exposition aux dimensions réduites.

Les travaux de Sandra Biwer se déclinent en trois dimensions, même si le dessin est à la base de sa démarche artistique. À sa sortie de La Cambre, ses recherches se tournent vers le point, le plus petit dessin faisable qu'elle répète à l'infini dans des cahiers. Ce travail rigide (le format de chacun de ses points respecte le format quadrillé de la feuille de papier) devient une obsession et la répétition des points forme une grammaire que Sandra ambitionne d'étendre à l'infini.

Jouant sur les échelles, l'artiste passe du dessin minimal à un motif abstrait qui n'est plus délimité par aucun espace. Rendu visible par un agrandissement à l'ordinateur et en trois dimensions par un jeu de plis, le point franchit la frontière entre dessin et sculpture. À l'origine en deux dimensions, il devient une structure extensible et modulable en une multitude de nouveaux points qui se déploient sur toute la surface de la vitre.

L'installation de Sandra Biwer à Incise est affranchie des limites de la vitrine et interroge la relativité de l'espace. Devenue support de l'œuvre, la vitre est envahie, de part et d'autre, de petites étiquettes pliées et collées les unes aux autres pour donner une vision agrandie de points. Son *Tri vertical de l'hystérie* représente une sélection de points et de lignes qui se lit verticalement et devient moins dense à mesure qu'il s'étire vers le haut. Cette multitude d'étiquettes qui risque, à chaque reflet de la vitre, de s'échapper, renvoie au caractère hystérique d'une évasion hors des limites strictes du cadre donné. L'hystérie représente également le caractère long, excessif et répétitif du travail de Sandra Biwer.

Pour la première fois à Incise, les limites imposées par le lieu d'exposition sont dépassées. La vitrine se dématérialise et souligne l'évanescence du lieu. Les points, dessinés par les étiquettes, s'étendent à l'infini, emmenés sur d'autres murs, d'autres vitrines, par les passants de la galerie, selon leur position et leur trajet. ●

Incise – Charleroi – www.incise.be

RAYMOND BALAU

Peter Downsbrough FAÇADE(S)

Lille, Rue Caumartin: the façade of a house, different from the others firstly because it appears to have stepped out of a Magritte painting, with its small beige stoneware tile cladding, and secondly because of its friendly appearance, expressed in letters. HERE MISE ET EN ICI and various lines; or in quite another "dis-order".

This work by Peter Downsbrough, incorporated into the façade in 2009, is composed of adhesive letters and black stainless steel cut-outs, like linear elements. A house of modest appearance, with neighbours either side, linked to others by electric cables that criss-cross their façades. A discreet house as well, on more than one count now, as the components of Peter Downsbrough's work derive from the word discreet, in all senses of the word: "separate, distinct, given meaning by its presence or absence, because it is differential or oppositional"; and in mathematics: "composed of discontinuous elements". A language which makes sense through its layout and location, as well as through its breaks and gaps, its divisions and relative positions. Highly empirical however, with its intrinsic dialectic of urban space feeding off situational hazards. This architectonic and scriptural intervention, which appoints its chosen surface while reviving interactions with that which surrounds it, is the result of a private initiative.

A work of "public art" with no official commission. With everyone's knowledge, and bearing an enigma devoid of mystery, it sets up a relationship with time that calls upon the elsewhere here. Its layout or siting is a distinctive inscription, a work that one notices because it does not impose, because it allows itself to be seen and dwelt upon purely by dint of being there for passersby. The place is also a dot on a map, and a short segment of urban continuum in this street. Some bits of this work are applied, stuck on, others are detached or perpendicular, and all serve to detail the simple, ordinary relief of the house's façade by not adding anything that would hide or distort it. Its "being there" is reviewed and enriched. That which interferes with it and the street is of a dialogical nature. As with Peter Downsbrough's postcards, so with superimposed graphs there is a sort of interface, even if the allusion is rather facile. Yes, face, façade, interface, and all that...

But *Façade* is also the name of a video game [and as everyone knows, *video ergo sum*...] or more seriously, *Façade* designates yet another "computer design pattern". And within the perspective of what is known as "Town 2.0", with the development of a technology like HomePage 1 which establishes a direct link between an observed situation and the information that this observation joins up via the Web, a sort of territorialisation of "social links" is outlined by a distinction between strong links and weak links: by scanning the façade of a building *in situ*, one can access information gleaned from its inhabitants, with an enlargement "per destination" of the notion of public space, nothing less. Façades, in architectural terms [in fact an architect worked there in the past, and another does so today...], have always carried messages that are more or less coded. This is all the more interesting in that they also witness secrets. The Web and its "social networks" have frequently moved and transformed the notion of interface between neighbours. Here, for instance, when Downsbrough's work was installed, a drink with the neighbours was organised. ■

_1 http://petitinvention.wordpress.com • Looking Glass concept.

HERE - MISE/ ET, EN, ICI, 2009. Stainless steel with black thermal coating, adhesive vinyl letters.


EN
ET

Peter Downsbrough
Façade(s)

Lille, rue Caumartin : une façade de maison qui se différencie des autres, d'abord parce qu'elle semble sortie d'une toile de Magritte, avec son revêtement de petits carreaux de grès cérame plutôt beige, mais surtout parce qu'elle affiche une identité ouverte, qui s'exprime en toutes lettres. HERE MISE ET EN ICI et des traits-barres ; ou dans tout autre « dés-ordre ».

C'est une œuvre de Peter Downsbrough, incorporée à cette façade en 2009, faite de lettres adhésives ou découpées dans de l'acier inox peint en noir – comme les éléments linéaires. Maison d'apparence modeste, entre mitoyens, liée aux autres par les câbles électriques qui en barrent les élévations. Maison discrète aussi, mais à plus d'un titre, désormais, car les rapports qui s'établissent entre les composants des pièces de Peter Downsbrough ressortissent à tous les sens du mot discret : « séparé, distinct, qui ne vaut que par sa présence ou son absence, parce que différentiel ou oppositionnel » ; et en mathématiques : « composé d'éléments discontinus ». Un langage qui fait sens par ses dispositions et par ses emplacements, mais aussi par ses césures et ses écarts, par ses partitions et ses positions relatives. Très empirique cependant, son intrinsèque dialectique avec l'espace urbain se nourrit de hasards de situation. Cette intervention architectonique et scripturale, qui désigne son support en réactivant les interactions avec ce qui l'environne, est une pièce qui relève d'une initiative… privée.

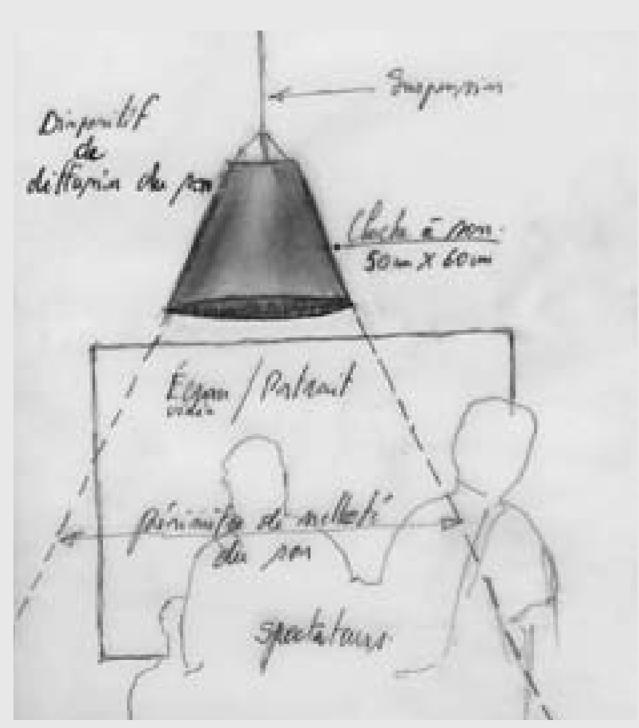
Une œuvre d'art « public » sans commande officielle. Au vu et au su de tous, porteuse d'une énigme sans mystère, elle établit une temporalité qui sollicite l'ailleurs dans l'ici. Sa mise en page, ou en espace, est une inscription particulière, une œuvre qu'on remarque parce qu'elle n'impose rien, parce qu'elle s'offre à l'œil et aux pensées disponibles au simple fait de passer par là. L'endroit est aussi un point sur la carte, et dans cette rue, un court segment du continuum urbain. Certains éléments de cette œuvre sont appliqués, collés, d'autres sont détachés ou perpendiculaires, et tous détaillent la modénature simple, banale, de cette façade en ne lui ajoutant rien qui la masque ou qui la dénature. Son « être-là » s'en trouve comme réévalué, enrichi. Ce qui s'est immiscé entre elle et la rue est d'essence dialogique. Comme pour les cartes postales de Peter Downsbrough, avec graphies en surimpression – même si l'allusion est un peu facile –, on peut y voir une sorte d'interface. Oui, face, façade, interface, tout ça…

Mais *Façade*, c'est aussi le nom d'un jeu vidéo [et comme chacun sait, *video ergo sum*…] ou plus sérieusement, *Façade* désigne encore un « patron de conception en génie logiciel ». Et dans la perspective de ce qu'on appelle la « Ville 2.0 », avec le développement d'une technologie comme HomePage [1], qui établit un lien direct entre une situation observée et l'information que cette observation y associe via le Web, une sorte de territorialisation des « liens sociaux » se profile au travers d'un distinguo entre liens forts et liens faibles : en scannant *in situ* la façade d'un immeuble, on peut accéder aux informations diffusées par ses habitants, avec un élargissement « par destination » de la notion d'espace public, rien moins. Les façades, on le sait dans le champ de l'architecture [un architecte a d'ailleurs travaillé là dans le passé ; un autre aujourd'hui…], ont toujours été les véhicules de messages plus ou moins codés. Ceci est d'autant plus intéressant que ces façades sont aussi garantes de secrets. Le Web et ses « réseaux sociaux » ont souvent déplacé et transmuté la question des interfaces de voisinage. Ici, quand la pièce de Downsbrough a été mise en place, un pot a été organisé avec les voisins… ●

–[1] http://petitinvention.wordpress.com • Looking Glass concept.

FANNY DESCAMPS

Encounters with the other



Croquis du dispositif de diffusion sonore. © Albert Clermont

***Œuvre frontale*. Not frontal in the sense of a head on attack, a war or conflict, even if, in the beginning, this story grew out of a developed awareness of a sense of violence and discord – an awareness of precarity, destruction and the ephemeral, an attention to edges and to periphery architecture.** Frontal. Frontal in the sense of combat, of putting things under tension in order to reveal them. Albert Clermont's work is founded in combat: "in basic combat, adversaries rise up against one another asserting their very being. (...) In combat, everybody bears the other above himself." (M. Heidegger)

Face to face. Because the exhibition space is large and sufficiently dark, visitors come into immediate face to face contact with the portraits, without having to get near them, or even come into close contact with them. Their voices mingle confusedly, inviting one to approach, to step forward to meet them. Nothing intervenes between the spectator and the work of art, which gives of itself while also attracting. It is open to close contact and secrecy, to the face and words of the other, thereby doing away with all presumption or expectation ahead of time by being its own maxim and achievement.

There is an implicit ethical obligation here: in order to perceive the work of art you have to make yourself available to the other, to listen. We are facing faces frontally. "The paradox of a face: it is there, but as if absent, external but absorbed by the internal, fragile frontier between the Outside and the Inside, it is naked and yet secretive." (F. Poirié). The face to face with the face and words of another, made possible by the minimal intervention of an artist, creates a relationship of intimacy and confidence, a special place between the spectator and the portrait. We do not intervene either; we listen to our "host" and allow ourselves to learn. Letting things happen without interrupting their flow, letting go... That is what Albert Clermont does from behind his camera.

Understanding and experiencing the other means being infinitely indebted to him, because his presence, his appearance, opens up the human world beyond the objective and symbolic content of a particular system or culture. It's the very first enigma. That which we have to let be, which we cannot master, forever places us under obligation. Emmanuel Lévinas, who was the inspiration for these interpretations, said in *Totality and Infinity*, that the face "exists by itself, not in reference to a system", and François Poirié, in his book of essays and interviews entitled *Emmanuel Lévinas*, added that "the face is but a face, a pure sign, a signature". This last word, signature, took me back to Africa, to



Albert Clermont, vue de l'exposition, La Plate-Forme, Dunkerque, 2009.

Rencontres de l'autre

Œuvre frontale. **Pas frontale au sens où l'on dit d'une attaque qu'elle est frontale, au sens de la guerre ou du conflit…** Même si, à l'origine de cette histoire, il y a une conscience aiguë du sens de la violence et de la discorde. Une conscience de la précarité, de la destruction et de l'éphémère. Une attention aux marges et aux architectures périphériques. Frontale. Frontale au sens du combat, celui qui fait entrer des éléments en tension pour les révéler. L'œuvre d'Albert Clermont procède du combat : « dans le combat essentiel, les parties adverses s'élèvent l'une contre l'autre dans l'affirmation de leur propre essence. (…) Dans le combat, chacun porte l'autre au-dessus de lui-même. » (M. Heidegger).

Face à face. L'exposition se passe dans un espace vaste et suffisamment obscur pour entrer dans le face à face avec les portraits immédiatement, même sans encore s'approcher suffisamment, sans encore entrer dans l'intime. Leurs voix se mêlent confusément. Ils invitent à l'approche, à la rencontre. Il n'existe aucune médiation entre le spectateur et l'œuvre. Elle s'offre, elle attire. Elle ouvre à l'intime et au secret, au visage et à la parole de l'autre. Elle désamorce donc par avance toute présomption et toute attente puisqu'elle est son propre principe et achèvement.

L'obligation éthique est implicite : percevoir l'œuvre, c'est entrer dans une relation d'écoute et de disponibilité à l'autre. Nous sommes face à des visages de manière frontale. « Paradoxe du visage : il est là, mais comme absent, extérieur mais absorbé par l'intérieur, fragile frontière entre le Dehors et le Dedans, il est nu et cependant secret. » (F. Poirié). Le face à face avec le visage et la parole de l'autre, rendu possible par l'intervention minimale de l'artiste, crée

→

→

Mali. There's a connection between the "Portrait-videos" and "Signatures" on which Albert Clermont started working in Africa.

I accompanied him on a trip to Mali in 2001. At the time he was working on "Signatures", photographing objects used in ritual practices in traditional Malian culture – symbolic, artisanal or unadorned structures, three-dimensional ones representing the remains of social relationships, animist beliefs and magical practices within this society. We travelled around Bamako and the outback sufficiently to realise that this land exacerbates feelings, highlighting combat and creating tension to the extent of questioning mankind and all his beliefs, practices and structures. This is particularly true for Western identity and practices, which create a conflict between what we want to learn and what they can and do tell us. Opacity. The portraits are born of these tensions and really expose them.

Make the other your host, let him speak without interfering in order to experience what he is and what he has to say to you. "To live an artistic experience with another," as Albert Clermont puts it, is to perceive the other as your undoubted host, the one through whom things happen and who opens up a world. To quote but one of the seven portraits, I recall Jean-Luc Poivret's narrative describing his grand-



Albert Clermont, vues de l'exposition, La Plate-Forme, Dunkerque, 2009.

mother preparing a roast in her kitchen, dwelling over the shape and material of the platter, the small saucepan of gravy lovingly stirred and the simplicity of the decor… "There, I had a vision!" he exclaimed. So did I, at the same time! At first I thought I was seeing a Vermeer painting, then, suddenly, Jean-Luc Poivret's "Saucières" ('Sauce boats') appeared before me. He was holding them in his hands… That's living an artistic experience with another. Yeh, really.

The "Portrait-video" does not open up a sense of distance or judgment, but rather one of closeness and sharing. Under these circumstances, you cannot consider it as an object, and all censure is straightaway disarmed, for are you judging an artwork or a person, a face, a word? Its minimal introduction adds to the refining of this relationship, limiting the distance between the spectator and the work of art. Face to face creates an awareness and proximity that allows us to enjoy a beautiful artistic experience. ■







Albert Clermont, vues de l'exposition, La Plate-Forme, Dunkerque, 2009.

une relation d'intimité et de confidence, un espace privilégié entre le spectateur et le portrait. On n'intervient pas non plus : on écoute notre « hôte », on se laisse apprendre. Laisser les choses advenir sans interrompre leur cours, lâcher prise… C'est ce qu'Albert Clermont pratique derrière sa caméra.

Comprendre l'autre, faire l'expérience de l'autre, c'est lui être infiniment redevable. Parce que sa présence, son apparition ouvre le monde humain au-delà des contenus objectifs et symboliques de tel ou tel système, de telle ou telle culture. C'est l'énigme première. Ce que l'on ne peut que laisser être, ce que l'on ne peut pas maîtriser nous oblige infiniment. Emmanuel Lévinas, dont sont inspirées ces interprétations, disait dans *Totalité et infini*, que le visage « est par lui-même et non point par référence à un système », et François Poirié de rajouter « le visage n'est que visage, un signe pur, une signature » (in *Emmanuel Lévinas*). Ce dernier mot « signature » m'a fait remonter vers l'Afrique, au Mali. Il existe un fil tendu entre les « Portraits-vidéo » et les « Signatures » sur lesquelles Albert Clermont avait commencé à travailler en Afrique.

Je l'avais accompagné lors d'un séjour au Mali en 2001. Il travaillait alors sur ses « Signatures », photographiant des objets de pratiques rituelles au sein de la culture traditionnelle malienne. Des architectures symboliques, artisanales ou brutes, supports plastiques représentant la trace de rapports sociaux, de croyances animistes et de pratiques magiques au sein de cette société. Nous avons voyagé suffisamment à Bamako et en brousse pour nous rendre compte que cette terre exacerbait les sensibilités, révélait des combats et créait des tensions telles que l'humain dans la totalité des ses croyances, de ses pratiques et de ses structures était mis en question. Notamment notre identité et nos pratiques d'occidentaux créaient un conflit entre ce que nous voulions apprendre et ce qu'ils allaient et pouvaient nous dire. Opacité. Les portraits sont nés de ces tensions et les révèlent à vif.

Faire de l'autre son hôte, laisser la parole se dire sans interférer, pour pouvoir faire l'expérience de ce qu'il est et de ce qu'il a à nous dire. « Vivre une expérience artistique avec l'autre », comme le dit Albert Clermont, c'est concevoir l'autre comme mon hôte absolu, celui par qui les choses arrivent et qui ouvre un monde. Je me souviens, pour ne citer que l'un des sept portraits, du récit de Jean-Luc Poivret décrivant sa grand-mère en train de préparer le rôti dans la cuisine, s'attardant sur la forme et la matière du plat, la petite casserole de sauce remuée avec soin et la simplicité du décor… « Là, j'ai eu une vision ! » s'exclame-t-il. Moi aussi, en même temps ! J'avais d'abord cru voir un tableau de Vermeer, et puis tout à coup m'apparaissaient les « Saucières » de Jean-Luc Poivret. Il les tenait dans ses mains… Vivre une expérience artistique avec l'autre donc, oui. Vraiment.

Le « Portrait-vidéo » n'ouvre pas l'espace de la distance et du jugement, mais celui de la proximité et du partage. Dans ces conditions, on ne peut pas le considérer comme un objet, et la critique est d'emblée désarçonnée : jugerait-on une œuvre ou jugerait-on une personne, un visage et une parole ? La présentation minimale dont il fait l'objet participe à l'épuration de ce rapport, et restreint la distance qui existe entre le spectateur et l'œuvre. Face à face se crée une écoute et une proximité qui nous permettent de faire une très belle expérience artistique. ●

La Plate-Forme – Dunkerque



Philomène Longpré, *Formica*.

GUILLAUME EVRARD

Entretien avec Philomène Longpré

Philomène Longpré, jeune artiste québécoise, a présenté au public du Nord - Pas de Calais et de l'eurorégion Nord son système vidéo interactif *Formica* au cours de l'exposition *Nouveaux Monstres* à la Gare St-Sauveur à Lille, du 18 septembre au 8 novembre 2009. Rencontre.

Guillaume Evrard : Formica, *c'est quoi ?*
Philomène Longpré : *Formica*, c'est une projection vidéo sur un écran robotique formé de seize lattes horizontales élastiques. Elles sont montées sur un cadre métallique sur un système pneumatique qui permet la déformation de l'écran et la transformation de la projection. Ce processus de transformation ne se produit pas en boucle de manière autonome et répétitive ; un ensemble de capteurs de nature diverse enregistre le mouvement des visiteurs qui pénètrent dans le volume du système et transmet ces informations au système vidéo pour en influencer la production. Grâce à la flexibilité du système, l'image se dédouble, à la fois visible sur l'écran dynamique et sur le mur de fond de l'espace de l'installation. L'environnement sonore du système est une « composition » originale faite de sons qui représentent pour moi différents types de tension – tel un élastique qui s'étire et éclate, craies sur un tableau, trafic urbain, ballons qui se vident de leur air… Mais en réalité, on pourrait aussi demander, « *Formica*, c'est qui ? ». En effet, le sujet de la projection produite par le système vidéo est un personnage unique qui se trouve impliqué dans ce mécanisme très sophistiqué. C'est peut-être à l'intersection de cette présence humaine physique et de la technologie mise en œuvre que se joue la dimension monstrueuse de l'œuvre. Le visiteur est bien mis en présence d'un être à la morphologie étrange. Pour autant, le système inspire-t-il la répulsion ? Je ne le pense pas ; en tout cas, ce n'est pas son objectif. Peut-être peut-il provoquer une certaine crainte, à cause de sa nouveauté, d'un certain manque de familiarité avec ce genre de système. On pourrait aussi renverser l'approche en pensant aux monstres sacrés des diverses pratiques artistiques : ce sens est peut-être ambitieux, mais il donne aussi une autonomie au personnage inclus dans le système, une autonomie que supporte son nom et sa capacité de réaction aux mouvements des visiteurs.

G.E. : ***L'écran en lamelles, la toile lacérée, la projection de l'image ? L'écran comme élément de ta création, les lacérations comme espace de passage entre les créations d'hier, la technologie d'aujourd'hui et ta créativité pour demain ?***
P.L. : Depuis 1999, je me concentre sur la conceptualisation et la création de différent systèmes vidéo interactif où le visiteur, intégré dans l'œuvre-système, soumis à ses règles, affecte la communication avec le personnage virtuel projeté sur l'écran, sans avoir pour autant le contrôle absolu sur les réactions créées, entre matérialité et virtualité, imaginaire et réalité. L'œuvre répond au visiteur suivant le temps d'intimité accordé et son approche des périodes d'attente du personnage. L'interactivité varie : chaque œuvre-système possède une programmation différente. Par exemple, *Octopus* (2003) ne réagit d'abord pas aux visiteurs, puis soudainement est prête à communiquer avec eux. Un microprocesseur recueille et contrôle les valeurs données par les capteurs répartis dans l'espace et les relie au mécanisme de la structure, aux séquences vidéo et aux sons. Je m'appuie sur l'idée d'innovation dans le spectacle cinématographique et sur la création d'un écran non conventionnel. L'écran, cinétique et conçu spécifiquement pour l'image, réagit par son mouvement aux changements que cause le visiteur dans l'espace. Mes sources d'inspiration se situent notamment dans l'œuvre des artistes du

→

GUILLAUME EVRARD

CONVERSATION WITH
Philomène Longpré

Philomène Longpré, a young artist from Quebec, presented her interactive video system *Formica* to the public in the Nord–Pas de Calais district and the cross-border region as part of the *Nouveaux Monstres* ('New Monsters') exhibition held at the Gare St-Sauveur in Lille from 18 September to 8 November 2009.
Meeting the artist.

Guillaume Evrard: *What is* Formica*?*
Philomène Longpré: *Formica* is a video projection on a robotic screen made up of 16 horizontal elastic slats. They're mounted on a metallic frame on a pneumatic system that allows for the deformation of the screen and the transformation of the projected image. This transformation, however, does not occur in an autonomous, repetitive way, but rather, as a result of a range of varied sensors which record the movement of visitors within range of the video system and relay this information to it, thereby affecting its output. Thanks to the system's flexibility, the image is split in two parts, visible both on the live screen and on the wall behind the installation. The system's background noise is an original 'composition' made up of sounds which, to me, represent different kinds of tension, such as an elastic band being stretched and breaking, or chalk on a blackboard, city traffic, balloons losing their air, and so on. But it would also be pertinent to ask "Who is *Formica*?" Because the subject of the projection produced by the video system is an unusual character who finds himself involved in this highly sophisticated mechanism. Indeed, the 'monstruous' nature of this work is seen at the point where this physical human presence and the technology involved meet. The visitor finds himself in the presence of a very strange looking being. But that doesn't necessarily mean the system inspires a feeling of repulsion; that was certainly not my intention. It might perhaps provoke a sense of fear, due to its novelty and the public's unfamiliarity with this kind of system. You could also invert the way of looking at it by thinking of the big names of different art forms, which is perhaps a little ambitious but it also gives some autonomy to the character included in the system, an autonomy reinforced by the project's name and its ability to react to the movement of the visitors.

GE: *What about the sliced screen, the lacerated canvas, and the projection of the image? Can we see the screen as an element of your creation, and the lacerations as the passage between yesterday's creations, today's technology and your creativity tomorrow?*
PL: Since 1999, I've focused on conceptualising and creating various interactive video systems where the visitor, as part of the work-system and subject to its rules, affects communication with the virtual character projected on the screen, without having total control over the resulting reactions, somewhere in-between the material and the virtual, the imaginary and the real. The work responds to the visitor depending on the amount of one-on-one time the visitor accords it as well as his reaction to the possible delay before being able to see the character. The interactivity varies; every work-system is programmed differently. For example, *Octopus* (2003) does not react to visitors at first, but then all of a sudden it is ready to communicate with them. A microprocessor receives and controls the values given by the sensors placed around the installation space, linking them to the structure's mechanism, to the video sequences and to the various different sounds. This approach is based upon the notion of innovation in a cinematographic performance and upon the creation of a non-conventional screen. The screen, kinetic and specifically conceived for images, reacts

→



Philomène Longpré, *Formica*.

to changes caused by the visitor within the space by moving. My inspiration is primarily derived from Bauhaus artists like Laszlo Moholy-Nagy, from the Lettrist movement as seen in Maurice Lemaître's *Le film est déjà commencé* ('The Film has Already Begun', 1951) with its flickering effects and the way in which his reviews of cinematographic performance and its break-up of the standard representative framework seek to outstrip the limits of cinema.

GE: ***The technology in your installations is very advanced – systems, sequences, control, interactivity – while maintaining the human figure, be it projected or implied, at the centre of the work. Does this reflect the current ambiguity between humanity and machines?***
PL: What is interesting about my systems is not the fact that they use interactive technology, but rather all the new visual, acoustic, sensory and physical experiences that they put the visitor through. I draw my inspiration from the daily interaction between individuals and the importance of the random chain of actions/reactions. Centred around the complex relationship between humans and machines, these systems aim to create emotional, physical and intellectual links between visitors involved in the installation and the projected characters. As forums for various experiments, these spaces ask the visitor to choose between observing the character or her/himself in this situation, in other words, to become involved or not in the work. In addition, the question of the real impact of our actions is posed: did the structure really move by itself? Did the character really react as I moved around? Can he be controlled?...

GE: Illusio *(2006),* Vita – le calme bleu *(2005),* Octopus *(2003),* Formica *(2004): names evoke femininity.*
PL: *Octopus* introduces a character who has no face, no identity and no particular mood. Each of my systems is built upon a character whose projected image and surroundings are crucial. His/her presence is developed on screen and in the room where the installation is. Inevitably, there's a feminine aspect to my creativity, not only as far as culture and art are concerned, but more specifically, in my videos, I seek to portray woman above all as an individual, a human being. The characters in my systems, in spite of the fact that I am, in some way, their actor, attempt to give a wider meaning to the performance by evoking the place of the individual in his surroundings, over and above the male/female divide. *Plato's cavern* (2000), *Cycle* (2001), *Passage* (2002) and *Silence inexistant* (2002) also make a universal aesthetic challenge out of conquering space.

GE: ***... Is this a key theme, especially in Cereus (2009)?***
PL: Yes, *Cereus* is one of my latest systems, and in it I particularly explore this notion of conquering space. Through Amerindian legends, I discovered the existence of an ephemeral nocturnal cactus flower with a life cycle that seems to defy the laws of gravity, but ultimately succumbs to them. The behaviour of a butterfly drawn to this flower is echoed in that of visitors towards my interactive video system. In this work, based on new elements, I worked on the perception and physical and intellectual interaction between individuals in whom I'm especially interested, which I explored further in *Formica*. ■



Philomène Longpré, *Formica*.



Bauhaus tel que Laszlo Moholy-Nagy, dans le lettrisme, chez Maurice Lemaître dont *Le film est déjà commencé* (1951), avec ses effets de clignotement, sa critique du spectacle cinématographique, son éclatement du cadre normal de la représentation, cherche à dépasser les limites du cinéma.

G.E. : ***« Système », « séquence », « contrôle », « interactivité », une technologie très poussée dans tes installations avec, en même temps, la figure humaine, projetée ou impliquée, au centre de l'œuvre. Le reflet des ambiguïtés actuelles du rapport humanité/machine ?***
P.L. : L'intérêt de mes systèmes n'est pas dans l'utilisation d'une technologie interactive, mais plutôt dans l'ensemble des nouvelles expériences visuelles, sonores, sensorielles et physiques qui sont vécues par le visiteur. Les interactions quotidiennes entre les individus et l'importance de la chaîne aléatoire actions/réactions, sont à la source de mon inspiration. Axés sur la complexité des relations créées entre l'humain et la machine, ces systèmes cherchent à créer des liens émotionnels, physiques et intellectuels entre chaque visiteur s'impliquant dans l'installation et les personnages projetés. Lieux d'expérimentations diverses, ces espaces proposent au visiteur de choisir : être l'observateur du personnage ou de lui/elle-même dans cette situation, s'impliquer ou pas dans l'œuvre. Au-delà, c'est la question de l'impact réel de nos actes qui est posée : la structure a-t-elle vraiment bougé par elle-même ? Le personnage a-t-il réagi à mon déplacement ? Peut-il être contrôlé ?...

G.E. : Illusio *(2006),* Vita – le calme bleu *(2005),* Octopus *(2003),* Formica *(2004) : des noms sonnant comme des évocations de la féminité.*
P.L. : *Octopus* propose un personnage sans visage, sans identité, sans état particulier. Chacun de mes systèmes est construit à partir d'un personnage. L'individu projeté et son environnement sont très importants. Sa présence est développée par l'écran et par la salle d'installation. On retrouve, bien sûr, une part de féminité dans mon processus de création. Une féminité sous l'angle de la culture et de l'art, mais autrement, dans mes vidéos, je cherche à placer la femme avant tout comme un individu, un être humain. Les personnages de mes systèmes, bien que je sois en quelque sorte l'acteur de ceux-ci, tentent d'apporter un sens plus large à la représentation, en évoquant la place de l'être, de l'individu dans son environnement, au-delà du clivage masculin/féminin. Il y aussi *Plato's cavern* (2000), *Cycle* (2001), *Passage* (2002) et *Silence inexistant* (2002) qui font de la conquête de l'espace un enjeu esthétique universel.

G.E. : ***... un thème-clé, notamment dans* Cereus *(2009) ?***
P.L. : Oui, *Cereus* est un de mes derniers systèmes en date dans lesquels j'explore tout particulièrement cette question de la conquête de l'espace. Par l'intermédiaire de légendes amérindiennes, j'ai découvert l'existence d'une fleur de cactus nocturne éphémère dont le cycle de vie semble défier les lois de la pesanteur, pour finalement y succomber. Le comportement d'un papillon attiré par cette fleur trouve un écho dans l'approche des visiteurs vers le système vidéo interactif. Dans cette œuvre, j'ai développé à partir d'éléments inédits les thèmes de la perception et de l'interaction physique et intellectuelle entre individus auxquels je m'intéresse particulièrement, que j'ai explorés dans *Formica*. ●

Gare Saint-Sauveur – Lille
www.mairie-lille.fr
Lille 3000 – Euralille
www.lille3000.eu

GUILLAUME MADELINE

Heima, Sigur Ros: the music, the documentary, the place

What form can you give to a musical documentary? How do you invest it with the feel of a place? How do you avoid it being just a straightforward filmed accompaniment of a concert or a tour, in order to make it into a sensitive approach to a country and its landscapes, going as far as to reveal the very substance of the Icelandic earth and soil? And more importantly, how do you situate music and place within an image? How to inhabit a place musically and give the music space to unfurl, find it a site, and give the places the feel of a musical experience. These are the questions raised by the documentary entitled *Heima*[1] on the Icelandic group Sigur Ros, shown as part of the *Temps Forts* of the Heure Exquise!, on 15 October 2009 at the Palais des Beaux-Arts in Lille. With it, Sigur Ros continued the visual work it had begun with a number of video-clips that already displayed a personal appreciation of image.

After a world tour, the group decided to return to Iceland for a tour. This was to provide material for a documentary which, more effectively than a succession of dates, would be seen as an itinerant vision of a place, an atmosphere and a tonality. At first, this apparent *return* to roots – to the cradle of a music with highly specific sounds, as well as to the Icelandic people – gives the documentary the feel of a collective social statement. But we soon realise that this is itself part of a wider experimental process, one experienced existentially, as close as possible to things and beings.

By experiencing the Icelandic territory in this way, through ten or so concerts, the documentary explores all the facets of a place, from encounters with the population to the geological experience of the sonority of the earth itself. The highly sensitive photography shows us the attentiveness of the Icelanders at the concerts, irrespective of age. In one concert, for instance, the group performs in the intimate, family atmosphere of a tea-room, with lengthy close ups of a child's face totally captivated by the music, and a whole host of gestures with no other purpose here than their role as part of simple, everyday life – attention to place and to those present.

This same attention is applied further afield, alighting on places that have been abandoned. One static shot illustrates the silent solitude of a rusty shipwreck, another an old Icelandic house so eroded it almost appears to have been re-appropriated by the vast expanse of a deserted landscape. And all the while alternating between shots of the group, of the rocks and their weighty presence, of a little girl wide-eyed at the concert, and then yet more shots of the landscape unfurling, representing so many ways of revealing the intimacy of places.

Once again, attention is paid to place when Sigur Ros takes over a former fish-processing factory, an abandoned space devoid of human presence but still rife with a past abounding in nationalist memories. This circular concrete enclosure is the venue for a magical mix of sounds: the concrete, filmed close up (the presence of the place), and the sound find a strange resonance here that soon resembles an existential reverberation. Every time, a piece is played in, for and with a place, in a succession of images of the group and the place they are in, framed in almost physical proximity. As in this section where the group and shots of the actual texture of the concrete walls are intertwined.

Then the group moves to a large flat area near a dam[2], in order to play. Climate here is no longer just a question of straightforward meteorological data, but rather one where music, climate and place are so closely connected that they all but fuse to let the places be felt and ring out.

Indeed, one of the musicians tells of how when they began to play the wind seemed to drop, allowing the music to wash over the space as if it had been carved out of silence in order to be filled more easily with music, an entente (a superior form of listening, derived from the French verb entendre, to listen) between a place and the musicians: musical climatology. Like a mutual entente where the musicians find a drum with a superior resonance in the space thus deployed. Images succeed one another, like sections revealing the landscape and a *tonality*, exceeding the simple spatial and geographical localisation of a country in order to near the



Heima, 2006, Islande, 97min, réalisé par Sigur Ros et Dean DeBlois.

Heima, Sigur Ros : la musique, le documentaire, le lieu

Quelle forme trouver au documentaire musical ? Comment lui donner la dimension de l'expérience d'un lieu ? Comment éviter le simple accompagnement filmé d'un concert ou d'une tournée pour lui faire prendre alors la forme d'une approche sensible d'un pays et de ses paysages, dévoilant jusqu'à la matérialité même de la terre et du sol islandais ? Plus fondamentalement encore, comment mettre en présence dans l'image une musique et un lieu ? Habiter musicalement un lieu et donner à la musique un espace de déploiement, lui trouver un site, et donner aux lieux la dimension d'une expérience musicale. Ce sont ces questions que soulève le documentaire sur le groupe islandais Sigur Ros, intitulé *Heima* [1], projeté dans le cadre des *Temps Forts* d'Heure Exquise !, le 15 Octobre 2009 au Palais des Beaux-Arts de Lille. Sigur Ros poursuivant ainsi un réel travail plastique entamé avec certains clips qui avaient déjà montré un sens personnel de l'image.

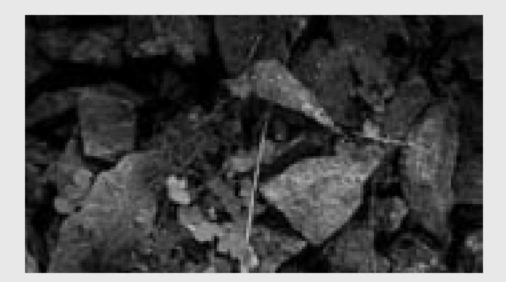
Après une tournée mondiale, le groupe a choisi de revenir en terre islandaise pour une tournée, ce qui fournira le matériau même d'élaboration d'un documentaire qui, davantage qu'une succession de dates, va apparaître comme l'approche itinérante d'un lieu, d'une ambiance et d'une tonalité. Il s'agissait d'abord d'un *retour*, retour vers une origine et le foyer d'émergence d'une musique aux sonorités particulières, retour aussi vers la population islandaise, donnant au documentaire la dimension d'une approche sociale et collective. Mais nous nous apercevrons bientôt que celle-ci sera elle-même englobée dans une expérience plus vaste, celle d'une réalité vécue de façon existentielle, au plus près des choses et des êtres.

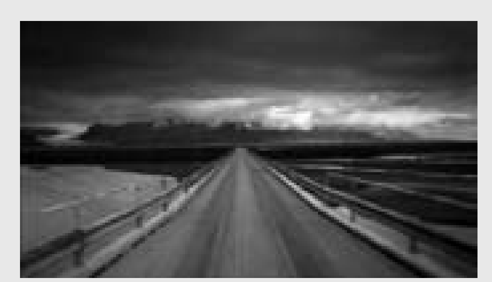
En abordant le territoire islandais à travers une dizaine de concerts, le documentaire va explorer toutes les dimensions d'un lieu, allant de la rencontre de la population à l'expérience géologique de la sonorité même de la terre. Nous verrons ainsi, à travers un travail photographique d'une grande sensibilité, l'attention des Islandais qui assistent aux concerts, tous âges confondus. Un concert dans un salon de thé : le groupe intègre sa musique à une ambiance familiale, l'image s'attardant, à même le visage et la peau, sur l'expression d'un enfant captivé par la musique, sur tout un ensemble de gestes qui ne sont rien d'autre ici que pure présence dans la simplicité quotidienne : attention au lieu et aux présences.
Cette attention sera déployée au-delà encore, pour affleurer des lieux laissés à l'abandon. Un plan fixe s'attache à

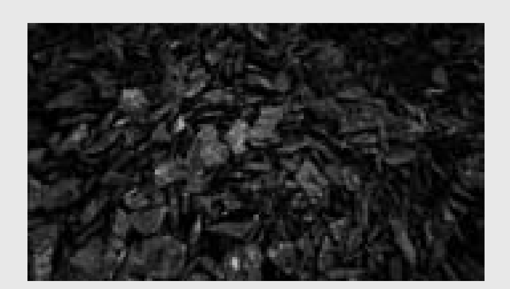
→





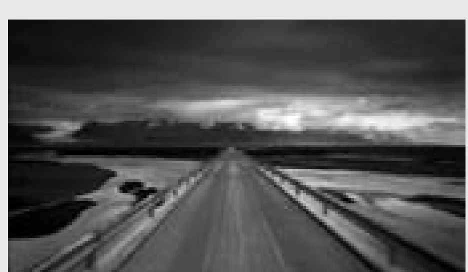


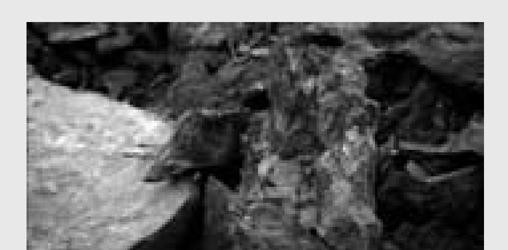














Heima, 2006, Islande, 97min, réalisé par Sigur Ros et Dean DeBlois.

ontological dimension of the experience of a place. While "heima" means "at home", it becomes apparent that here it is a question of something more fundamental, where to *live* has more than a simple spatial meaning: the image provides the music with a space to unfurl, and the documentary is created at the junction between a sound, the ground and a presence. To live here, is to *take up resonance*.
Various formal procedures thus enable certain concrete realisations, such as in this sequence where the image, following a road as it unveils a receding landscape in all its vastness, is interrupted by successive shots of close ups of stone and its sonority. Like interludes of presence. The road, and again the sound (life) of the ground: *musical geology*.
This dimension comes to its culmination when the group introduces Palli, a musician who relates to the earth musically, choosing stones according to their sonority, arranging them in an extraordinary chromatic xylophone. We see him tapping the stones to choose them; then members of the group play together, creating music that is the pure union of sound, place and presence: *Heima or the re-found identity*.

Heima is thus a documentary-experience, an experience showing the absolute difference between the map and the territory (the lived-in space), where the Icelandic landscape makes itself felt and resounds in the sound of instruments and of the earth. And which, through this dialogue between men and the place, brings us towards that ultimate mystery found in every form of creativity: inspiration. ■

–[1] 2006, Iceland, 97 min, made by Sigur Ros and Dean DeBlois.
–[2] The documentary has political, social and ecological dimensions. With regard to this recently constructed dam, Sigur Ros plays upon what it considers to be a wound on the landscape.



Heima, 2006, Islande, 97min, réalisé par Sigur Ros et Dean DeBlois.

montrer la solitude silencieuse d'une épave de bateau rouillée, un autre une vieille maison islandaise, en érosion, qui semble presque être reprise et réintégrée dans l'immensité d'une étendue déserte. Toujours dans une alternance où se succèdent le groupe filmé, puis un plan sur des rochers dans leur présence lourde, une petite fille émerveillée par le concert, et encore, à nouveau, la déclinaison d'un paysage à travers certains plans qui seront autant de façons de dévoiler l'intimité des lieux.
Attention au lieu, encore, lorsque Sigur Ros investit une ancienne usine de poissons, espace désaffecté et vidé de présence humaine, mais rempli encore d'un passé aux accents nationaux. Dans une enceinte circulaire de béton, toute une alchimie sonore va opérer : le béton, filmé en gros plan (la présence au lieu), et le son trouvant ici une résonance étrange qui va vite prendre la dimension d'une réverbération existentielle. À chaque fois, un morceau joué dans, pour et avec un lieu, dans la succession d'images du groupe et du lieu qu'ils investissent, à travers un cadrage fait tout entier d'une proximité presque physique. Comme dans ce passage où s'entrelaceront le groupe et des plans sur la texture même des murs de béton.

Puis, le groupe s'installera non loin d'un barrage [2], sur une vaste étendue plane, pour jouer. Aussi, le climat lui-même ne sera plus simplement une donnée météorologique, ou plutôt : musique, climat et lieu vont s'approcher si près l'un de l'autre qu'ils vont presque se rejoindre pour faire sentir et sonner les lieux.
Une des musiciennes raconte d'ailleurs qu'au moment où ils commencèrent à jouer, le vent s'était comme retiré pour laisser la musique baigner l'espace : comme si l'espace se creusait de silence pour être mieux rempli de musique, entente (la forme supérieure de l'écoute) entre un lieu et les musiciens : *climatologie musicale*. Comme une entente mutuelle où les musiciens trouveraient dans l'espace alors déployé une caisse de résonance supérieure.
Des images se succéderont, comme des coupes dévoilant le paysage et une *tonalité*, excédant la simple localisation spatiale et géographique d'un pays, pour approcher la dimension ontologique de l'expérience d'un lieu. Si « heima » veut dire « chez soi » ou « à la maison », on comprendra alors qu'il s'agit ici d'une dimension plus fondamentale, où *habiter* n'a plus simplement un sens spatial : l'image offre à la musique un espace de déploiement et le documentaire se fait ici à la jonction d'un son, d'un sol et d'une présence. Habiter ici, c'est *entrer en résonance*.
Ainsi, divers procédés formels permettront certaines mises en présence concrètes, comme dans cette séquence où l'image, qui suit l'axe d'une route en dévoilant un paysage reculant dans son immensité, sera entrecoupée de plans successifs au plus près de la pierre et de sa sonorité. Comme des intermèdes de présence. La route, et à nouveau le son (la vie) du sol : *géologie musicale*.
Cette dimension culminera ainsi lorsque le groupe présentera Palli, musicien qui appréhende musicalement la terre, en sélectionnant des pierres en fonction de leurs sonorités, pour les assembler en un marimba chromatique inouï. On le verra frapper sur les pierres pour les choisir ; puis les membres du groupe joueront ensemble, dans une musique qui ne sera alors que la pure réunion d'un son, d'un lieu et d'une présence : *Heima ou l'identité retrouvée*.

Heima est alors un documentaire-expérience, expérience qui montre toute la différence entre la carte et le territoire (l'espace vécu), où le paysage islandais se ressent et résonne, dans le son des instruments et de la terre. Et qui, à travers ce dialogue entre les hommes et le lieu, nous porte alors vers cet ultime mystère dans toute création : l'inspiration. ●

_1 2006, Islande, 97 min, réalisé par Sigur Ros et Dean DeBlois.

_2 Les dimensions politiques, sociales et écologiques ne sont pas absentes dans ce documentaire. Et, lorsqu'il sera question de ce barrage récemment construit, Sigur Ros insistera sur ce qu'il considère être une blessure dans le paysage.

Heure Exquise ! – Mons-en-Baroeul
www.exquise.org – www.sigur-ros.co.uk



Gérald Deflandre, *kerin, 07-2009, Aulnoye Aymeries*, 72x89cm, tirage argentique contrecollé aluminium.

NATHALIE PIERRON

Watch this space #5


Sandra Lachance, *Participe passé/Participe présent*, Galerie Chatiliez, Tourcoing, 2009.

La cinquième édition de la Biennale jeune création du Réseau 50° nord s'est tenue cet automne. Par rapport aux précédentes éditions, celle-ci s'est caractérisée par un développement de la manifestation sur le territoire eurorégional, en se tournant essentiellement du reste vers la Belgique, le lien avec le Kent ou l'Angleterre semblant plus difficile à entretenir, fût-ce avec un titre volontairement choisi à l'origine en anglais. Ainsi, cette cinquième Biennale *Watch this Space* aura-t-elle proposé à un très large public les projets de treize artistes sélectionnés sur dossiers par quinze acteurs institutionnels ou associatifs. Afin de favoriser la diffusion de cette création émergente, un appel à candidatures avait été lancé un an plus tôt auprès d'artistes ou de jeunes diplômés d'une école supérieure d'art de la région Nord-Pas de Calais. Ces derniers postulent en envoyant leur book et/ou leur projet. Ils sont choisis ensuite par des structures membres du réseau s'engageant à accompagner leur artiste, dans le cadre de leur programmation, afin de réaliser une exposition dans leur lieu ou dans un lieu du territoire (pour les structures nomades comme Cent lieux d'art). Compte tenu de l'échelle du réseau, ces modalités de sélection « ouvertes » ont abouti, au final, à un relatif éclatement sur le territoire de la manifestation ; à l'absence de catalogue aussi, ce qu'on doit regretter puisque cela ne facilite pas une optimisation nationale ou internationale de ces efforts de diffusion ; pour produire, enfin, une grande diversité et hétérogénéité d'œuvres et d'expositions. Ces modalités « ouvertes » de sélection servent-elles les objectifs de l'événement ? En d'autres termes, le réseau 50° nord parvient-il à bâtir ces fameux ponts entre les jeunes diplômés et les « professionnels » qu'il entend générer depuis sa création et la première édition de sa Biennale ? Sont-ils seulement profitables aux jeunes artistes émergents ou s'apparentent-ils au contraire à ces cordons ombilicaux dont on pourrait souhaiter au contraire que, très vite, ils se défassent, afin d'œuvrer à leur propre cheminement ? Qu'en est-il au fond de cet espace, de ce territoire mis en lumière, que *Watch this Space* nous convie à regarder ?

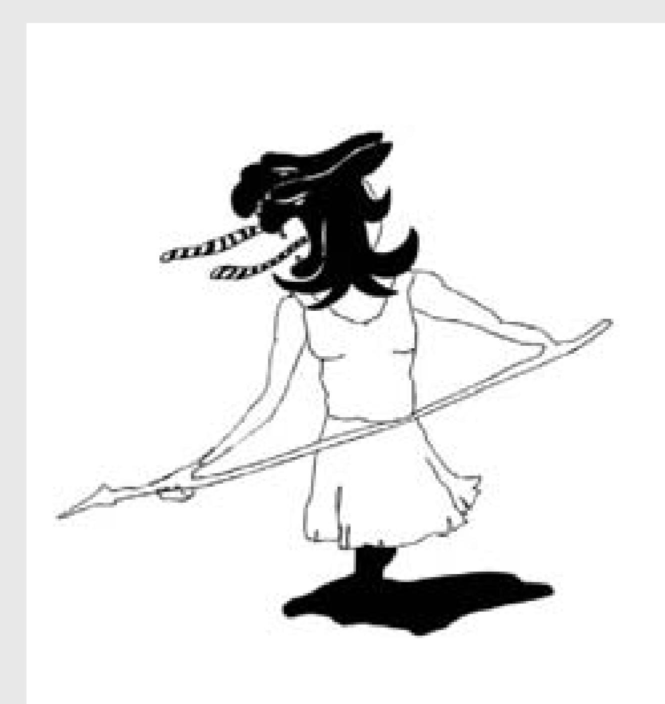
En dépit de l'engagement fidèle du B.P.S.22, de celui des écoles d'art du Nord-Pas de Calais, naturellement, et du Musée des beaux-arts de Tourcoing, il semble que la cinquième édition ait été, malheureusement, celle du retrait manifeste des « grandes » institutions. Présent par exemple dans la troisième édition, le Fresnoy ne l'est plus en effet, aujourd'hui, qu'à travers sa « descendance », la promotion 2008 dont sont issus Sandra Lachance (présentée par la galerie Chatiliez), Jacques Loeuille (dont le travail était visible à l'Espace Croisé et à La chambre d'eau) ou Laetitia Legros (exposant au Centre Arc en Ciel à Liévin).
Contrairement à la richesse de ses productions vidéos pour la quatrième édition, on note aussi l'absence, comme partenaire, du FRAC Nord-Pas de Calais – une absence à regretter surtout pour l'impact national ou international de la manifestation, déjà entamé, ainsi que nous l'avons déjà dit plus haut, par l'absence de catalogue. Cette Biennale n'en offre pas moins des terrains d'expérimentation multiples.

→

→

NATHALIE PIERRON

Watch this space #5



© Mélanie Lecointe

The fifth edition of the Biennial for Young Creators from the 50° nord Network took place from October 2009 through January 2010. Compared to previous editions, this one was characterised by the increased participation of the region's cross-border members, namely from Belgium, as the link with England, or Kent, seems to have been more difficult to maintain, despite the biennial's intentionally chosen English name, *Watch this Space*. This year, a widespread audience were able to view projects by thirteen artists selected by fifteen of the region's institutions and associations. In order to promote this emerging talent, an invitation to tender was launched the previous year among artists and recently qualified graduates from the Nord-Pas de Calais region's art schools. They were asked to submit their portfolio and/or work illustrating their individual approach. They were then selected by those member organisations of the Nord-Pas de Calais' art school network interested in participating in their particular projects, who undertook to help them, as part of their organisation's programming, with an exhibition either in their own premises or one within the region's confines (for those structures that are nomadic, such as Cent lieux d'art). Given the network's reach, these 'open' selection criteria resulted in a corresponding spread of the event across the region's territory, producing a wide variety and heterogeneity of works and exhibitions, in spite of this year's regretful absence of a catalogue which surely can't have helped promote the event at national or international levels. But are these 'open' selection criteria really in line with the aims of the *Watch this Space* event? Or rather, will the 50° nord Network succeed in building those famous 'bridges' between recently qualified graduates and 'professionals' which has been its aim, as well as that of the *WTS* biennial, from the outset? Do these criteria really benefit the young emerging artists or are they, on the contrary, like umbilical cords which one hopes will be severed as soon as possible to allow each artist's voice to emerge? And indeed what exactly is this space and territory that *Watch this Space* focuses on and invites us to look at?

Despite the faithful involvement of B.P.S.22, the art schools of the Nord-Pas de Calais region and, obviously, the Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, this fifth edition of WTS seems to have beat the retreat of the region's major institutions. Le Fresnoy, for example, present in the third edition, was no longer represented other than through some of its 2008 graduates such as Sandra Lachance (in the Galerie Chatiliez), Jacques Loeuille (in Espace Croisé and La chambre d'eau) and Laetitia Legros (in the Centre Arc en Ciel in Liévin). Similarly, the FRAC Nord-Pas de Calais, which in the fourth edition had provided a wealth of video works, was absent as a *WTS* partner – an absence especially regrettable for the event's national and international impact which, as stated above, was already affected by the absence of a catalogue.

Boris Thiébaut, *With Hendrik Goltzius*, Musée des Beaux-Arts, Tourcoing, 2009.



Hugo Kostrzewa, vue de l'exposition *Burlando*, artconnexion, 2009.

→

→

With regard to the famous 'bridges' between the professional sector and young graduates, six out of the eight graduates selected were former Tourcoing students, be they from Le Fresnoy (the three cited above) or from Ersep, the Tourcoing School of Fine Arts. Dunkerque and Valenciennes were only represented by a single artist each (Chantal Fochésato for Erba in Dunkerque and Gérald Deflandre for Esba in Valenciennes). Victim of its exclusive choice of the Design Option within the division of the Nord-Pas de Calais art school network's programme, the Ecole de Cambrai was noticeable by its absence. This might have been made up for by the fact that *WTS* coincided with the 2009 diploma shows, but only in the three above cited schools: Dunkerque, Tourcoing and Valenciennes, for there was still no sign of Cambrai. That said, the integration of the graduate shows in *WTS'* programme remains an important issue, given that it's the likely breeding ground for the event's sixth edition. Could the snake be biting its own tail?

Another slight imbalance existed between the three Belgians with shows in France (François Martig, Boris Thiébaut and Pauline Cornu), and the two French artists exhibited in Belgium (Jérôme Bohée at B.P.S.22 and Élodie Ferré at the Twilight Zone gallery in Tournai). It's true that there are more members of the 50° nord Network in France[1]. There's still some way to go in developing stronger cross-border co-operation, particularly with regard to the Flemish. This is no doubt something that should be considered and indeed insisted upon for the next edition of *WTS*.

Work linked to place and territory is what one would expect from *Watch this Space*, and it adopted many varied and unusual forms. **Jérôme Bohée** explored authoritarian architecture, signs and systems of power in the Province of Hainaut, while, on the coast, **François Martig** and his *Hôtel Robinson* focused on Loon-Plage, a former island which, behind its landscape, is very much in the news because it is situated in the 'jungle' zone for migrants hoping to make it to England. His installation in Dunkerque's La Plate-Forme, together with his photographs, provided a more complex notion of a beach landscape. The question of territory was also considered by evoking those who live in it and are its local heroes, with 'relating to place' and the inevitable link to documentaries taking the place of narration and fiction. **Sandra Lachance** approached the question by focusing on elderly people in Tourcoing, in industrial wastelands, places that have been abandoned or taken over, in order to replay their lives, the game of their pasts, while **Gérald Deflandre** showed photographic portraits set in unexpected landscapes taken during his residency at Cent lieux d'art in the Sambre Avesnois district. Both artists explored the personal, professional and mental worlds of their characters in order to produce works that were somewhere between documents and stage sets, archive and fiction.

The frontiers between the real world and imaginary lands are more obviously at the heart of the work of **Jacques Loeuille**, a young artist who, with his film *Balade américaine en Flandres* ('American walk in Flanders'), aimed to create a

Élodie Ferré, vue de l'exposition *Filiations imaginatives*, Galerie Twilight Zone, Tournai, 2009.




Jérôme Bohée, vue de l'exposition au B.P.S. 22, 2009.

Côté « ponts » entre un secteur professionnel et de jeunes diplômés, il nous faut dès lors faire remarquer la domination presque sans partage, parmi les diplômés retenus, des Tourquennois, qu'ils soient issus du Fresnoy (voir les trois cités plus haut) ou de l'Ersep, l'école des beaux-arts de Tourcoing, comptabilisant à elle seule six des huit jeunes retenus. Dunkerque et Valenciennes ne sont finalement présents chacun qu'à travers une seule personnalité (Chantal Fochésato pour l'Erba de Dunkerque et Gérald Deflandre pour l'Esba de Valenciennes). Rançon du choix exclusif de l'Option Design dans la répartition pédagogique de l'enseignement supérieur de l'art à l'échelle du territoire du Nord-Pas de Calais, l'école de Cambrai brille, quant à elle, par son absence. Celle-ci aurait pu être compensée par le fait que la manifestation associait la présentation des travaux des diplômés 2009 dans trois des écoles précitées : Dunkerque, Tourcoing, Valenciennes. Mais à Cambrai, il n'en fut rien. Ceci dit, se pose tout de même la question de l'intégration des expositions de diplômés dans ce programme… probable vivier du prochain *Watch This Space*, sixième édition. Pour faire imagé, le serpent ne serait-il pas là en train de se mordre la queue ?

Un autre léger déséquilibre existe : celui entre Belges venus exposer en France (au nombre de trois : François Martig, Boris Thiébaut, Pauline Cornu), et Français exposés en Belgique (ils étaient deux : Jérôme Bohée au B.P.S.22, Élodie Ferré à la galerie Twilight Zone de Tournai). Il est vrai que les membres du réseau demeurent encore plus nombreux côté français [1]. Il reste à faire du chemin pour une coopération transfrontalière renforcée, en particulier avec les flamands. Sans doute, une chose à envisager et sur laquelle il faudra insister pour la sixième édition ?

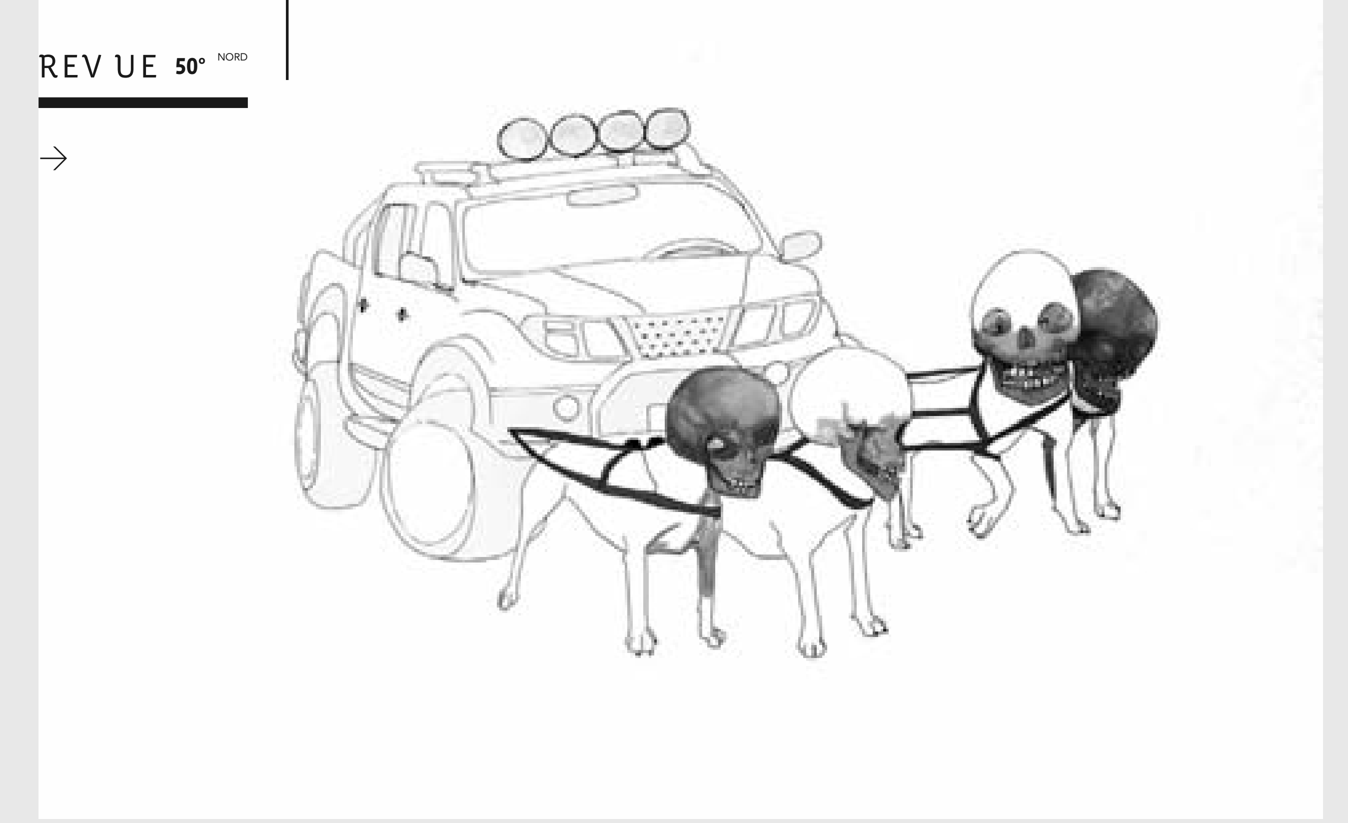
Évidemment, on s'attendait pour *Watch this Space* à des travaux en relation au lieu ou au territoire. Ceux-ci ont finalement engendré des rapports diversifiés et renouvelés à cette question : **Jérôme Bohée** a exploré les architectures


François Martig, vue de l'exposition *La Plage*, La Plate-Forme, 2009.

autoritaires, les signes et dispositifs du pouvoir de la Province de Hainaut tandis que, sur le Littoral, **François Martig** et son *Hôtel Robinson* se sont intéressés à Loon-Plage, une ancienne île qui, derrière son paysage, fait partie de l'actualité, puisqu'elle est sise dans la zone « jungle » des migrants vers l'Angleterre. L'installation de ce dernier à La Plate-Forme et ses photographies offrent au bout du compte une idée plus complexe d'un paysage de plage. Entre rapport au lieu et inévitable lien au documentaire, mais doublé de narration et de fiction, cette question du territoire était également abordée à travers l'évocation de ceux qui les habitent ou en sont les héros locaux : chez **Sandra Lachance** qui a mis en scène des personnes âgées dans des friches, des lieux abandonnés, des lieux investis sur Tourcoing, pour rejouer leur vie, le jeu de leur passé ; ou chez **Gérald Deflandre** qui a présenté des portraits photographiques mis en scène dans des paysages décalés, portraits réalisés lors de sa résidence dans le Sambre Avesnois avec Cent lieux d'art. Les deux artistes travaillent cette question de l'univers personnel, professionnel ou même mental de leurs personnages, pour produire des œuvres entre document et mise en scène, archive et fiction.

Les frontières entre monde réel et territoires de l'imaginaire sont plus directement au cœur de la production de **Jacques Loeuille**, un jeune artiste qui s'attache avec son

→



Mathilde Lavenne, *Chiens au 4x4*, 2009. 65 x 50 cm, acrylique, encre et crayon sur papier.

portrait of followers of the American myth in northern France and Belgium, the myth of a genuine America that no longer exists but which nonetheless has led them to rearing bison, collecting weapons from the American Civil War, and becoming residents of an Indian village, members of a Western theatre company or historical re-enactment group. This passion for America was also seen in **Hugo Kostrzewa**'s work at artconnexion with his veiled reference to Jasper Johns and especially in his depiction of this culture as if it were global. Illusion, perception – invevitably distorted for **Colorful Colorado** – even sound – with the piece in which names of countries ending in "stan" were linked (Uzbekistan, Pakistan...) – are thus all examined.

Laetitia Legros, vue de l'exposition *Dessin, moteur, action*, au Centre Arc en Ciel, Liévin.



The question of territory and mythology was addressed in a more personal manner in **Pauline Cornu**'s minimalist, almost spectral version of outlines of her own silhouette displayed at Erba in Dunkerque; or in **Élodie Ferré**'s *Filiations Imaginatives* at Twilight Zone in Tournai, where the narrative forms still made use of drawing. Drawing definitely seems to be back in fashion, and was the technique chosen by **Laetitia Legros**, **Mathilde Lavenne** for the Vitrine of La Madeleine, **Chantal Fochésato** at B.A.R. in Roubaix, and **Boris Thiébaut** at MUba in Tourcoing. **Laetitia Legros** and her "drawing machine" call upon new technologies for treating images in real time in order to provide drawn transcriptions of filmed spaces. Quite separate to this machinist vision and at the root of this examination of drawing, the three other artists listed above share a propensity for creating figures that lie somewhere between humanity and monsters. In Boris Thiébaut's work, the originality of this resides more in his revival of a technique based on his interest in the engravers of the past – somewhat unexpected in a young Belgian artist today – in Jacques Callot and his picturesque characters, or the Mannerist Hendrik Goltzius who inspired Thiébaut's brilliant wall-drawing in Tourcoing.

And lastly, there were numerous highlights in this year's *WTS*, both group events and festive ones, sufficient to stand up to the pessimism and lethal relativism encountered among professionals in the Nord-Pas de Calais in connection with this Biennial. Long live *Watch This Space*! ■

_1 There were originally 13 Belgian artists in the running, all shown by Pierre-Olivier Rollin, as opposed to 36 French artists who put themselves forward independently. In *Watch this Space*, B.P.S.22 in Charleroi clearly confirmed its key role in this co-operative process which lies at the heart of the Network.



Chantal Fochésato, atelier de dessin brodé dans le cadre de l'exposition *Du fil pour les étoiles*, B.A.R., 2009.

film *Balade américaine en Flandres* à dresser le portrait d'adeptes du mythe américain dans le nord de la France et en Belgique, mythe d'une Amérique authentique et perdue qui les ont néanmoins fait devenir éleveurs de bisons, collectionneurs d'armes de la guerre de sécession, résidents d'un village indien, membres d'une troupe de théâtre western ou d'un groupe de reconstitution historique. Cet intérêt pour l'Amérique était également présent à artconnexion chez **Hugo Kostrzewa** avec son clin d'œil à Jasper Johns et surtout la mise en scène de cette culture comme d'une culture mondialisée. Illusion, perception – naturellement, faussée pour *Colorful Colorado* – voire sonorités – avec la pièce dans laquelle étaient associés des noms de pays au suffixe « stan » (Ouzbékistan, Pakistan…) – sont ainsi passés en revue.

Territoire et mythologie : cette dernière question se faisait plus personnelle, dans une version minimaliste et presque spectrale des contours dessinés de sa propre silhouette, disséminés par **Pauline Cornu** dans l'espace de l'Erba à Dunkerque ; ou bien encore avec les *Filiations Imaginatives* chez Twilight Zone à Tournai d'**Élodie Ferré**, où les formes de narration empruntaient encore la voie du dessin. Cette technique artistique, revenue décidément sur le devant de la scène, est celle empruntée également par **Laetitia Legros**, **Mathilde Lavenne** à la Vitrine de La Madeleine, **Chantal Fochésato** au B.A.R. à Roubaix, ou **Boris Thiébaut** au MUba de Tourcoing. **Laetitia Legros** et sa « Machine à dessiner » fait appel aux nouvelles technologies de traitement de l'image en temps réel pour proposer une transcription dessinée d'un espace filmé. Distincte de cette vision machiniste et au fond de ce questionnement du dessin, ces trois derniers artistes ont une propension à produire des figures entre humanité et monstres. Mais chez Boris Thiébaut, l'originalité réside en une pratique renouvelée à partir d'un intérêt plutôt inattendu, celui que porte un jeune artiste Belge aux graveurs du passé : à Jacques Callot et ses personnages pittoresques, ou bien au maniériste Hendrik Goltzius qui a inspiré à Tourcoing à Boris Thiébaut un magistral *wall-drawing*.



Pauline Cornu, détail de l'installation, Erba, Dunkerque, 2009.

Enfin, nombreux ont été, durant la manifestation, les temps forts, autant collectifs que festifs. De quoi faire front, en somme, au pessimisme et au relativisme mortifères rencontrés parfois parmi les professionnels du Nord-Pas de Calais à propos de cette Biennale. Longue vie à *Watch This Space* ! ●

_[1] Signalons qu'à l'origine, treize artistes belges étaient en lice, tous présentés par Pierre-Olivier Rollin, contre trente six artistes français ayant candidaté individuellement. Sur *Watch this Space*, le B.P.S.22 de Charleroi s'affirme donc comme un acteur central de cette coopération au sein du réseau.

MARJORIE VAN HALTEREN

CONVERSATION WITH Hugo Kostrzewa

Marjorie Van Halteren: ***I think you have your own vision of sound, that you bathe in it. In* Water, Noise, Meat*, the author Douglas Kahn said that "the ear is a hole in the head". What do you think of that?***
Hugo Kostrzewa: What the word "hole" evokes is the little we have in the way of means, tools, for interpreting sound. Society is cluttered with images whereas sound is still perceived directly. It's not a door, it's a hole. A door is an architectural element that has been created for a purpose. A hole is an accident, it's violent, and anything can fall into it, whereas the notion of a door is to channel and control entrances and exits. A poet said that the eyes are the windows to the soul. A window is a manufactured object, something planned, whereas a hole is a volcano, a precipice; it makes you giddy.

MVH: ***Have you ever had the opportunity of listening to something very old – archive material, for instance?***
HK: Yes, recently I listened to digitalised versions of wax cylinder recordings. They make you giddy. What excites me most about sound archives is listening to the different timbres of peoples' voices, their accents, emotions… The language spoken in Quebec today still takes me back to a mysterious past, even if it has little to do with the French spoken by the original 17th-century settlers. I adore speaking with different accents, it gets rid of quite a few things for me, it unwinds me, it's wonderful. Poetry, the inner voice, expressing feelings – everything changes when the language is changed. Language is intimate, and I think one lives differently depending on how one speaks.

"nothing dies like the voice"

MVH: ***Yes, I agree… language is a living being. A while back I read a quotation by someone who said: "nothing dies like the voice". I think that was before the invention of the record-player. Today, recordings are frequently the voices of the dead. They're quite different from photographs.***
HK: It's a question of technology and perception. I like old black and white photogaphs because their process entails a loss of information, or rather the dissolution of information in a grey sauce. Focusing, the film's sensitivity and its chemistry, are like so many points of non-return. Choices have been made: certain details are immortalised, others blurred or lost forever. In a sense, an old recording immortalises a voice and ideas, but giving it a face, a posture and signs of life implies lots of imagination even if one can vaguely imagine the place in which it was recorded.

MVH: ***And in your new projects, do you use sound?***
HK: I hope to set off into the jungle for a few days, with a team of two or three people, the aim being to communicate with the animals. We would challenge the meaning of the word "barbarian" which, according to Lévi-Strauss, etymologically refers to birdsong, which is incomprehensible to man. We'll set up camp in the wild and the first phase will involve recording animal sounds and taking notes in a semi-scientific fashion.
The selected sounds will then be processed by computer, with audio effects that are used for treating the human voice musically (auto-tune, vocoders etc), in order to rephrase, in our own way, various questions and calls. The third phase will involve playing the sounds while recording the forest. Communicating, but with all the naïvety of the young today, in the 21st century, detached from nature or rather upsetting a system… Speaking out in order to end up with silence, because I'm not expecting some magical reply, but rather I'm anticipating working on silence: the forest is quiet

MARJORIE VAN HALTEREN

Entretien avec Hugo Kostrzewa

Marjorie Van Halteren : ***Je pense que tu as ta propre vision du son, que tu baignes dedans. Dans* Water, Noise, Meat*, l'auteur Douglas Kahn dit que « l'oreille est un trou dans la tête », que penses-tu de cela ?***

Hugo Kostrzewa : Ce que m'évoque le mot « trou », c'est le peu de dispositions, d'outils qu'on a pour interpréter le son. On a une culture assez bavarde de l'image alors que le son reste de l'ordre de la perception très directe. Ce n'est pas une porte, c'est un trou. Une porte c'est un élément d'architecture qui a été pensé pour une fonction. Un trou c'est un accident, c'est violent, et n'importe quoi peut y tomber, alors que le concept de la porte est de canaliser, régler les entrées et sorties. Un poète a dit que les yeux sont les fenêtres de l'âme, une fenêtre, c'est un objet manufacturé, quelque chose de pensé, alors qu'un trou c'est un volcan, c'est un précipice, c'est vertigineux.

M.V.H. : ***Est-ce que tu as déjà eu l'occasion d'entendre quelque chose d'ancien, des archives, par exemple?***

H.K. : Oui, récemment j'ai écouté des numérisations de rouleaux de cire… Ça donne le vertige. Ce qui m'excite par dessus tout dans les archives sonores c'est d'écouter quels timbres de voix les gens avaient, quels accents, quelles intensités… La langue Québécoise moderne continue à me projeter dans un passé mystérieux, même si elle n'a plus grand chose à voir avec le Français des colons du 17ème siècle. J'ai beaucoup de plaisir à parler avec des accents, je décharge un certain nombre de choses dedans, ça défoule, c'est délicieux. La poésie, la voix intérieure, l'expression des sentiments, tout est modifié quand on transforme la langue. La langue c'est intime, et je pense qu'on vit différemment selon la manière dont on parle.

« rien ne meurt comme la voix »

M.V.H. : ***Oui, je suis d'accord… une langue c'est un être vivant. J'ai lu une citation il y a quelque temps de quelqu'un qui a dit : « rien ne meurt comme la voix ». Je pense que c'était avant l'invention du phonographe. Aujourd'hui les enregistrements, ce sont souvent des voix de morts. C'est différent d'une photographie.***

H.K. : Il y a ici une question de technologie et de perception. J'aime les anciennes photographies noir et blanc parce que leur procédé entraine une perte d'informations, ou plutôt la dissolution d'informations dans une sauce grise. La mise au point, la sensibilité de la pellicule et sa chimie, comme autant de points de non-retour. Des choix ont été faits : certains détails sont immortalisés, d'autres flous ou encore perdus à tout jamais. Un enregistrement ancien immortalise en un sens une voix, des idées, mais lui coller un visage, une posture, les marques d'une vie, implique beaucoup l'imagination même si on peut vaguement deviner le lieu d'enregistrement.

M.V.H. : ***Et dans tes nouveaux projets, tu utilises du son ?***

H.K. : J'ai le projet de partir en forêt pendant quelques jours, avec une équipe de deux ou trois personnes, le but annoncé serait d'aller communiquer avec les animaux. Aussi aller interroger le sens de mot « barbare » qui selon Lévi-Strauss se réfèrerait étymologiquement au chant des oiseaux, incompréhensible pour l'homme. On établirait un camp en pleine nature et il y aurait une première phase où l'on capterait le son des animaux en prenant des notes, dans une démarche quasi-scientifique. Les sons sélectionnés seraient ensuite traités à l'ordinateur, avec des outils de traitement musical de la voix humaine (auto-tune, vocodeurs, etc.) dans le but de réarticuler, à notre manière, des questions, des appels. Dans la troisième phase, on diffuserait les sons tout en enregistrant la forêt. Communiquer,

→

→

because we make a noise and sound returns gradually, like after a storm or a gunshot. I envisage foghorns, calls from afar, reverberating through the forest which will be picked up by microphones placed at distances of 200, 400, 800 metres… Ending up with a record of our attempts, a history.

MVH: ***I think that the art of sound has lost itself a bit, somewhere between music and painting… I try to explain to my students that they should first think in terms of sound and then music afterwards. But is there really a difference?***
HK: What I call sound involves a wider perceptive relationship – the way in which the whole body receives the vibrations, for example. The depth, colour and texture of sound; its relationship with the other senses, but also evocations and memories. It requires a particular disposition of one's body and soul that is different to that required for listening to music – it is a more rounded, physical way of listening. I feel that music can exist without a listener, like a coded, annotated message of sorts, but sound needs a receptive body. That makes me think of rave parties, deaf composers and sound signals sent into space.

MVH: ***Another issue that interests me is that of rhythm in music; I get the impression that people are hooked on rhythm.***
HK: As a performer, I was drawn to the drums for a long time, to rhythmic construction and the notion of efficacy, of groove. I imagine that the rhythm we're talking about falls somewhere in-





mais avec toute la naïveté de jeunes gens du 21ème siècle, détachés de la nature et plutôt en train de déranger un système... Mettre les pieds dans le plat, pour finalement obtenir des silences, parce que je ne m'attends pas forcément à une réponse magique, mais plutôt à un travail sur le silence : la forêt se tait parce qu'on fait du bruit et le son revient progressivement. Comme après l'orage ou un coup de fusil. J'ai dans la tête des cornes de brume, des appels lancés au loin, la réverbération dans la forêt, une captation avec des micros placés à 200, 400, 800 mètres... Et au final un disque témoin de tentatives, d'une histoire.

M.V.H. : ***Je pense que l'art du son s'est un peu perdu entre la musique et la peinture... J'essaie d'expliquer à mes élèves qu'ils doivent d'abord penser le son et pas tout de suite la musique. Mais est ce qu'il y a vraiment une différence ?***

H.K. : Ce que j'appelle le son engage un rapport perceptif plus large. Comment le corps tout entier va recevoir des vibrations par exemple. La profondeur, la couleur, la texture du son, ses relations avec les autres sens, mais aussi des évocations, des réminiscences. Cela engage une disposition particulière de soi, de son corps et de son esprit, différente de l'écoute musicale, une écoute plastique. Selon moi la musique peut exister sans l'auditeur, comme message codé et noté quelque part, mais le son a besoin d'un corps réceptif. Tout cela me fait penser aux rave-parties, aux compositeurs sourds et aux signaux sonores envoyés dans l'espace.

© Hugo Kostrzewa

→

between accompanying the car radio by tapping on the steering wheel while waiting at a red light and the percussions of cavemen, that vast "I exist" intended to keep predators at a distance. Or even "we exist!" "We're creating rhythm together, and rehearsing it, therefore we exist!" And wham!
There's also the notion of repetition: repetition as cancellation and repetition as a means of bringing out subtle variations. Heartbeat is perhaps one of the earliest sound references for repetitive rhythm. There's not much surprise there, but that's perfect for everyday life. All you have to do is look at one or two sections of patterned wallpaper to understand its 'general rule'; no need to examine the whole thing. That's dealt with, which is quite reassuring. Unless, of course, you wish to count sheep.

MVH: ***And if you take away rhythm and work with sound, what's left?***
HK: If you remove the wallpaper from a room, you might think you were in an art installation inside a white cube. No, but seriously, I think that language is a storehouse of rhythm. I listen to you speaking American and I hear those hip-hop beats that used to obsess me.

MVH: ***What I hate more than anything else is lift music – 'wallpaper'.***
HK: What annoys you about it? The feelings that it evokes in you or the actual sound, the choices of sound which are intended to soothe you rather than annoy you? Is it more at a sound level or an emotional level?

When you say "Colt forty-five" with your accent, its supple and muscular

MVH: ***I think I've become so interested in listening that I don't like doing so by accident. I like listening to one sound at a time; the idea of listening to something in the background doesn't appeal to me. I want to hear things... But I've recently started singing jazz again, which requires a very firm and perfect command of rhythm, and that has given me a greater respect for rhythm. Rhythm is something you have to master and respect. But at the same time it's a contradiction – I would also like to stop the rhythm, because the "beat" is like an image, it immediately dominates. It's a bit like going for a swim in a lake but holding onto a jetty... you have to let go. I think you've helped me understand that.***
HK: I've recorded some questions for you. (He gets out his dictaphone).
Give me the names of some firearm manufacturers. Do you know the names of any gangs? What is your relationship to hip-hop? Give me the names of some sauces. What are your favourite shapes? The sounds of your favourite machines?

MVH: ***Colt 45, Winchester... These questions are bizarre...***
HK: They're the kind of questions you want to ask an American.

MVH: ***Am I therefore supposed to know all the answers?***
HK: No, but I think that in addition to an obsession with the extreme fringes of America, all this speaks of sound, of rhythm... When you say "Colt forty-five" with your accent, its supple and muscular, like a break dancer. Imagine dancing to "*Caulte quarante-cinq*"...

MVH: ***For me, hip-hop was born with the DJs in Jamaica, as a way of producing and diffusing music economically, and it was perpetuated by the Jamaicans in the Bronx. There were some very creative and exciting things being produced, but the problem was that it became repetitive and banal.***
The Bloods, the Crips, the Jets, Kool and the Gang.
I like squares, not ovals or rectangles, and I think that's because they remind me of rooms. I like small, very cosy rooms.
Ketchup, Heinz 57, I don't like vacuum cleaners, they scare my cat. I don't like over-white sounds, even if they're interesting. Nor do I like the noise of overhead projectors, it drowns everything. I'm from Détroit, so the noise of cars is reassuring for me... I now live on a main road in a village in Flanders, with lots of traffic, and between the cars, the trucks and the church opposite, something is composed. There are also sounds that are the same, like traffic and waves, for example.
Is that OK, have I passed the test?
HK: You got it ! ■

Quand tu dis « Colt forty-five » avec ton accent, c'est souple et musclé

M.V.H. : ***Une autre question qui m'intéresse est celle du rythme dans la musique, j'ai l'impression que les gens sont accros au rythme ?***
H.K. : Dans ma pratique de la musique, j'ai été longtemps attiré par la batterie, la construction rythmique et la notion d'efficacité, de groove. J'imagine que le rythme dont on parle se situe entre accompagner l'autoradio en tapotant sur son volant au feu rouge et les percussions des premiers hommes dans les grottes, cet énorme « j'existe ! » éloignant les prédateurs. Ou plutôt « nous existons ! » « Nous construisons ensemble des rythmes, nous les répétons, donc nous existons ! ». Et bam !
Il y a aussi le concept de répétition, répétition comme annulation et répétition comme moyen de faire émerger des variations subtiles. Le battement cardiaque, la pulsation, c'est peut-être une des références sonores premières de rythme répétitif. C'est souvent sans surprise, mais cela accompagne extrêmement bien la vie de tous les jours. Il suffit de regarder une ou deux occurrences d'un motif sur un papier peint pour en tirer une « règle générale » sans avoir besoin de le détailler intégralement. Ça c'est réglé, c'est rassurant. À moins d'avoir envie de compter les moutons.

M.V.H. : ***Et si on ôte le rythme et qu'on travaille avec le son, que reste-t-il ?***
H.K. : Si on enlève le papier peint d'une pièce, on croira peut-être à une installation artistique dans un *white cube*. Sérieusement, je trouve qu'une langue est une réserve de rythmes. Je t'écoute me parler en américain et j'entends ces « beats » Hip-Hop qui m'obsédaient.

M.V.H. : ***La chose que je déteste par-dessus tout dans la vie, c'est la musique d'ascenseur, le « wallpaper ».***
H.K. : Qu'est ce qui te gène, les sentiments que ça t'évoque, ou bien le son, les choix de son qui sont censés ne pas irriter mais caresser l'auditeur ? C'est plutôt au niveau sonore, ou bien au niveau des émotions ?

M.V.H. : ***Je pense que je suis devenue tellement intéressée par l'écoute que je n'aime pas écouter par hasard. J'aime écouter un son seul, l'idée d'écouter en fond ne me plait pas. Je veux entendre les choses... Mais récemment j'ai recommencé à chanter du jazz et pour ça, il faut avoir un rythme absolument solide et bien maîtrisé, et cela m'a entrainée vers le respect du rythme. Le rythme c'est quelque chose qu'il faut maîtriser et respecter. Mais en même temps c'est une contradiction, parce que je voudrais aussi couper le rythme. Parce que le « beat » c'est comme l'image, ça domine tout de suite. C'est un peu comme lorsqu'on nage dans un lac, il y a un quai auquel on se tient... il faut le lâcher. Je pense que tu m'as aidée à comprendre ça.***
H.K. : J'ai enregistré quelques questions pour toi. (Il sort son dictaphone).
Cite moi des marques d'armes à feu. Connais-tu des noms de gangs ? Quel est ton rapport au Hip-Hop ? Cite-moi des noms de sauces. Quelles sont tes formes favorites ? Tes sons de machines favoris ?

M.V.H. : ***Colt 45, Winchester... Ces questions sont bizarres...***
H.K. : Je pense que ce sont des questions qu'on pourrait avoir envie de poser à un américain.

M.V.H. : ***Je dois donc savoir tout cela ?***
H.K. : Non, mais je crois qu'au-delà d'une obsession pour les franges extrêmes de l'Amérique, cela parle de son, de rythmes... Quand tu dis « Colt forty-five » avec ton accent, c'est souple et musclé, comme un danseur de break-dance. Imagine le danseur de « Caulte quarante-cinq »...

M.V.H. : ***Pour moi le Hip-Hop est né avec les DJ en Jamaïque, en tant que moyen économique pour produire et diffuser de la musique et cela a continué avec les Jamaïcains du Bronx. Il y a des gens qui ont fait des choses très créatives et excitantes. Le problème c'est que c'est devenu répétitif et banal.***
The Bloods, the Crips, the Jets, Kool and the Gang.
Je n'aime pas l'ovale, j'aime bien le carré, mais pas le rectangle et je pense que c'est parce que ça me rappelle des pièces. J'aime les petites pièces très cosy.
Ketchup, Heinz 57, j'aime pas l'aspirateur, ça fait peur a mon chat. Je n'aime pas les sons trop blancs, même si c'est intéressant. Je n'aime pas non plus le son du rétroprojecteur, ça couvre tout. Je viens de Détroit, je suis rassurée par le bruit des voitures... Aujourd'hui j'habite sur la route principale d'un village des Flandres où il y a beaucoup de passage, il y a une composition entre les voitures, les camions et l'église en face. Et aussi, il y a des sons qui sont les mêmes, par exemple la circulation automobile et le son des vagues.
C'est bon j'ai passé le test ?
H.K. : You got it ! ●

artconnexion – Lille
www.artconnexion.org
www.hugoko.com

PHILIPPE BAZIN

The rurbans

Gérald Deflandre's photographs

A bearded young man in front of an ornamental fireplace, a young woman in a short kilt beside a large road-works engine, a boy dressed as a sailor in the middle of a field – these are some of the surprising stories which Gérald Deflandre gives for us to look at. At first, the viewpoint appears relatively simple, unequivocally evocative of the typology of August Sander or, nearer to hand, Rineke Dijkstra. Most of the models are shown standing, occupying the vertical space of the image, and looking us straight in the eyes with calm assurance. The places where they stand appear to be hinged around them, giving them definite social depth.

Upon closer inspection, however, things are not quite so certain. Our young woman is no heavy machine driver, and our sailor in the middle of the fields looks as though he's stepped out of a fashion boutique rather than the nearest port. With these inconsistencies in mind, it is perfectly reasonable to question all immediate certitudes acquired at first glance. Gérald Deflandre, who is immensely precise, has left no detail to chance in his fictional stories, for want of a better name. These stories revolve around the notion of displacement, as the artist himself says:
"Displacement, whether physical or based on proficiency, is too often a notion imposed on those who dream of a brighter future. For many, it is synonymous with uprooting, if not of impoverishment, and it's with this feeling that many people reorganise their lives."
Gérald Deflandre therefore shows us displaced people in places, clothes and images that are not their own.



Gérald Deflandre, *Eliane, 12-2007, Limont-Fontaine*, tirage argentique, 80x100cm, contrecollé aluminium.

While we are proudly told that more than half the world's population currently lives in cities, we forget that on the one hand the concept of a city is now very broad, having abandoned its intra-muros urban concentration, and,



Les rurbains
À propos des photographies de Gérald Deflandre

Un jeune barbu devant une cheminée décorative, une jeune femme en mini kilt au pied d'un engin de travaux publics, un garçon habillé en marin au milieu des champs, voilà quelques-unes des étonnantes fictions que nous donne à voir Gérald Deflandre. Le point de vue semble d'abord assez simple, qui évoque sans conteste la typologie d'August Sander ou plus proche, celle de Rineke Dijkstra. La plupart des modèles sont photographiés en pied, occupent l'espace vertical de l'image et nous regardent droit dans les yeux avec une tranquille assurance. Les lieux où ils se tiennent semblent s'articuler sur eux pour leur donner une épaisseur sociale certaine.

À y regarder de plus près, rien n'est sûr pourtant. Notre jeune femme n'est pas conductrice de travaux publics et notre marin au milieu des champs semble plutôt sortir d'une boutique franchisée que du port le plus proche. Avec ces quelques dissonances en tête, il nous est loisible de remettre en question toutes les immédiates certitudes acquises au premier regard. Gérald Deflandre, très précis, n'a pourtant laissé aucun détail au hasard pour ce qu'il faut bien nommer avec lui des fictions. Ces fictions s'organisent autour de la figure du déplacement, comme il le dit lui-même :
Le déplacement, qu'il soit physique ou de compétence, est trop souvent une figure imposée à ceux qui rêvent d'un avenir meilleur. Pour beaucoup il est synonyme de déracinement, voire d'appauvrissement et c'est avec ce sentiment que nombre de personnes réorganisent leur existence.
Ainsi Gérald Deflandre nous montre-t-il des gens déplacés dans des lieux, dans des vêtements, dans des images qui ne sont pas les leurs.

Alors qu'on nous annonce triomphalement que plus de la moitié de la population mondiale vit maintenant dans les villes, nous en oublions d'une part que le concept de ville

→

→

on the other hand the other half of the world is awaiting a hypothetical displacement towards it. Within this context, Deflandre shows us a new category of citizens, saddened by this movement towards a city which has no real centre for these centres have been redrawn as shopping and tourist zones or as offices. These citizens therefore do not find any real space there, except for working, and look to the countryside for a rural way of life that has also disappeared. They become “country folk” good for correspondence and internet sales catalogues, living the fantasy of an urban life in the countryside rather than a rural life in the city, in vast suburbs where airplanes and high-tension wires criss-crossing the sky remind them of where they really live. Caught between two worlds, both of which have disappeared, these “rurbans” are the proof and signs of their own inability to settle in an actual space in relation to their real activities.

To this notion of displacement, Deflandre adds that of the border. In northern France, this is a worn out paradigm now that the Schengen Area exists. There’s still the fantasy of going abroad (albeit only to Belgium!), of being a stranger even to oneself, in order to invent an exotic existence for one’s own use. Which border should we choose to cross? Surely that of our day to day existence, full of hopes that furnished the dreams of our youth – of returning at night and weekends to a restored cottage – even though it was necessary to find work and enrol in a world that had become imperceptibly incomprehensible. An absurdity pointed out by Deflandre:
“For me, this work was a direct reply to the most banal of discussions that I had had some while before with an individual who had painted a completely ridiculous and caricatural description of the unemployed, underlining their status as receivers of aid and the pleasurable nature of their wild and carefree existence.”
Deflandre, who knows what he’s on about, highlights these misconceptions that overlook the shortcoming between place of work and place of living. What Deflandre offers his models is the possibility of stepping across this border by fully and wholeheartedly accepting, in front of others, their condition as displaced people in a world where there is no place for them:



Vue de l’exposition, Maison du ValJoly, 2009. Production Cent lieux d’art.

“The result of this experiment was that everyone looked as though they were proud...”
What he offered them was an image as a document of their situation that had consciously rejected the monumental aspect as formulated by Michel Foucault in the 1970s. On the contrary, Deflandre sought, with this documentary format, to create an image:
“...that was not intimidating, that refused the authority of the informational image... The subjects look normal... and show men and women stamped with dignity.”

The physical and mental displacements requested of people by post-industrial society are unable to cross the boundary of their underlying dignity, a condition that the photographer subscribes to, professing “a refusal of the ironic, presumptuous view of popular culture adopted by artistic trends since the 1960s...” which, in our high-tech era, appear to have become a platitude. ■



est devenu très extensif depuis que celle-ci a abandonné sa concentration urbaine impériale, et d'autre part que l'autre moitié du monde est en attente d'un hypothétique déplacement vers elle. Dans ce contexte, Deflandre nous montre une nouvelle catégorie de citadins, affectée par ce mouvement vers une ville qui n'a plus de centre réel car ses centres sont reconfigurés en espaces marchands, touristiques ou de bureaux. Ainsi ces citoyens n'y trouvent-ils pas de vraie place, si ce n'est pour y travailler, et cherchent à la campagne un mode de vie rural qui a lui aussi disparu. Ils deviennent des « campagnards » bons pour les catalogues de vente par correspondance et les achats sur internet. Ils vivent le fantasme de la vie urbaine à la campagne et non celui de la vie rurale en ville, dans les immenses périphéries des villes où les avions de ligne et les fils à haute tension qui strient le ciel leur rappellent leur vrai lieu de vie. Entre deux mondes tous deux disparus, ces « rurbains » sont les témoins et les signes d'une impossibilité qu'ils ont à se fixer dans un espace concret en relation avec leurs activités réelles.

À cette figure du déplacement, Deflandre ajoute celle de la frontière. Dans le nord de la France, celle-ci est un paradigme usé à l'heure de l'espace Schengen. Il en reste un fantasme, celui d'aller à l'étranger (fut-ce en Belgique !), d'être un étranger en étrangeté avec soi-même, afin d'inventer un exotisme à usage privé. Quelle frontière franchir ? Sans doute celle qui consiste à vivre au quotidien, de retour le soir et le week-end dans une chaumière restaurée, les espoirs qui ont meublé les rêves de la jeunesse, alors qu'il a fallu trouver du travail et pourtant s'inscrire ainsi dans un monde devenu insensiblement incompréhensible. Absurdité que pointe Deflandre :

Ce travail fut pour moi une réponse directe à une discussion on ne peut plus banale que j'avais eue quelques temps auparavant avec un individu qui m'avait peint les demandeurs d'emploi d'une façon complètement absurde et caricaturale, insistant sur leur condition d'assistés et sur le caractère jouissif de leur existence insouciante et débridée.

Deflandre, qui sait de quoi il parle, met ainsi en relief des idées reçues qui oublient l'inadéquation entre lieu de travail et lieu de vie. Ce que propose Deflandre à ses modèles, c'est de franchir cette frontière qui consiste à assumer pleinement et sincèrement devant les autres leur condition de déplacés dans un monde où il n'y a pas de lieu pour eux :

Le résultat de cette manipulation fut que chacun adopta un regard fier...

Ce qu'il leur propose, c'est une image comme document de leur situation qui en refuse la dimension monumentale telle que la formulait dans les années 70 Michel Foucault. Deflandre cherche au contraire, sous cette forme documentaire, à réaliser une image

...non intimidante, un refus de l'autorité de l'image informationnelle... Les sujets semblent ordinaires, ... et montrent des femmes et des hommes empreints de dignité.

Les déplacements physiques et mentaux suscités chez les gens par la société post-industrielle ne sauraient franchir la frontière de leur dignité fondamentale, une attitude que le photographe fait sienne en revendiquant

... le refus du point de vue ironique et présomptueux sur la culture populaire que proposaient les courants artistiques depuis les années 60... et qui semblent à notre époque high-tech être devenus un lieu commun. ●

BENOÎT DUSART

INTERVIEW WITH Pauline Cornu


Pauline Cornu, vue de l'exposition à l'Erba de Dunkerque, 2009.

As part of the *Watch This Space* #5 Young Creators' Biennial, Pauline Cornu (born 1980, lives in Stanbruges, Belgium) was invited to take over the ante-chamber of Dunkerque's fine art school, ERBA, for which she created an *in situ* work. Housed in the narrow corridor that once welcomed patients to this former psychiatric clinic now converted into an art school, her installation revived the memory of the tormented universe overflowing with mad emotions that once filled the atmosphere here. Consumed by their desires, the silhouetted figures drawn by the artist huddled on the ground, clawing at their bodies with their hands, freeing themselves and exposing themselves sensually to the inner torment eating away at them. Ignoring their own limits and frailty, they appeared to be continually searching for an embrace, but one freed of the bodily boundaries confining their desires.
This physical and psychological confinement was further accentuated by the colour red which the artist used to conceal all the building's openings. By being walled in like this, the spectator physically experienced the imprisonment, withdrawal and terror that it provokes.

Benoît Dusart: ***I've been following your work for several years, and I get the impression that your universe is becoming increasingly tense. The silhouettes you display at ERBA are more tortured and inhabited then before. Is that due to the place itself or part of a more general development in your work?***
Pauline Cornu : I think that overall there has always been tension in my work. But it's true that over the past two years, I have simplified my work, concentrating on looks, hand gestures and curled up positions. Since 2002, I've made way for line by abandoning colour, except for pink and red.
This may be due to having worked in a centre for handicapped patients two years ago where, in order to anticipate and handle difficult situations, you had to be able to "predict" early signs of crises, distress and madness, notably tension given off by the body, changes in breathing rhythm, quirky movements of the hands and fingers, and shouting. This undoubtedly influenced my work.
I think my figures react in an obvious way to this particular space – to this corridor or place of passage – and that the use of red paint makes them more visible among all the documents, posters etc...
The figures curl up in balls, exposed, wounded. The band of colour around them also evokes the force of the inner cries of these silent silhouettes. I've been using red as a 'pierced' background colour for a while now, when experimenting and doing tests with my little figures in A4. It's as if, when I separate the form from the background with my scalpel, there's red/flesh under the paper/skin. I play with that – too much red, not enough, shifting the cut-out silhouette around on the background. I add some red as if it was a gash between the forefront/silhouette and the distance/background.



ENTRETIEN AVEC
Pauline Cornu

Invitée dans le cadre de *Watch This Space #5* à investir le sas d'entrée de l'Erba de Dunkerque, Pauline Cornu (1980, vit et travaille à Stanbruges, Belgique) s'est pliée à l'exercice d'une création *in situ*.
Logée dans le couloir étroit qui accueillait jadis les patientes de ce pavillon psychiatrique aujourd'hui reconverti en école d'art, son installation y réintroduit la mémoire d'un univers tourmenté, débordé des passions folles qui en saturaient l'atmosphère. Consumées par leurs désirs, les silhouettes dessinées par l'artiste se recroquevillent au raz du sol, incisent leur corps à pleines mains, se délient ou s'exposent avec suavité aux tourments intimes qui les rongent. Oublieuses de leurs limites et de leur fragilité, elles semblent en perpétuelle quête d'une étreinte au monde affranchie des frontières corporelles séquestrant leurs désirs.
Cette claustration physique et psychologique est encore accentuée par l'usage de la couleur rouge avec laquelle l'artiste a occulté les ouvertures donnant sur les espaces environnants. Emmuré, le spectateur est amené à éprouver physiquement l'enfermement, le repli ou l'effroi qu'il provoque.

Benoît Dusart : ***Je suis ton travail depuis plusieurs années. J'ai l'impression que ton univers devient de plus en plus tendu. Les silhouettes que tu montres à l'Erba sont plus « écorchées » et habitées que jamais. Est-ce l'influence du lieu ou une évolution plus générale dans ton travail ?***
Pauline Cornu : Je pense que, de manière générale, la tension a toujours existé. Mais c'est sûr que depuis 2 ans, je constate que je simplifie mon travail en n'utilisant que les regards, les positions des mains et les mises en boule. J'ai fait place au trait en abandonnant les couleurs, sauf le rose et le rouge depuis 2002.
Peut-être parce qu'en travaillant il y a 2 ans dans un centre pour personnes handicapées, il fallait « prévoir » les premiers signes d'une crise, de détresse, de folie – la tension émanée du corps, le rythme respiratoire, les manies avec les mains, les doigts, les cris… – pour anticiper et pouvoir gérer la situation. Cela a aussi certainement influé sur mon travail.
Concernant cet espace, je pense que mes silhouettes répondent de manière évidente à ce couloir, ce lieu de passage, et que l'usage de la peinture rouge les rend plus visibles dans cet espace saturé de documents, d'affiches…
Les silhouettes sont mises en boule, écorchées, certainement. La couleur posée évoque aussi la force du cri intérieur de ces silhouettes muettes. Et puis, ça fait un petit temps que j'utilise le rouge comme fond de « percées » quand je fais des tests avec mes petites silhouettes sur A4, quand je bricole. Comme si, quand je sépare/découpe la forme du fond – c'est-à-dire quand je prends mon scalpel –, dessous le papier/peau, il y a le rouge/chair. Je joue avec ça. Trop de rouge, pas assez. Je cherche, je décale la silhouette découpée du fond. Je mets du rouge, comme si c'était une fente entre le plan avant/silhouette et le plan arrière/fond.

→

→





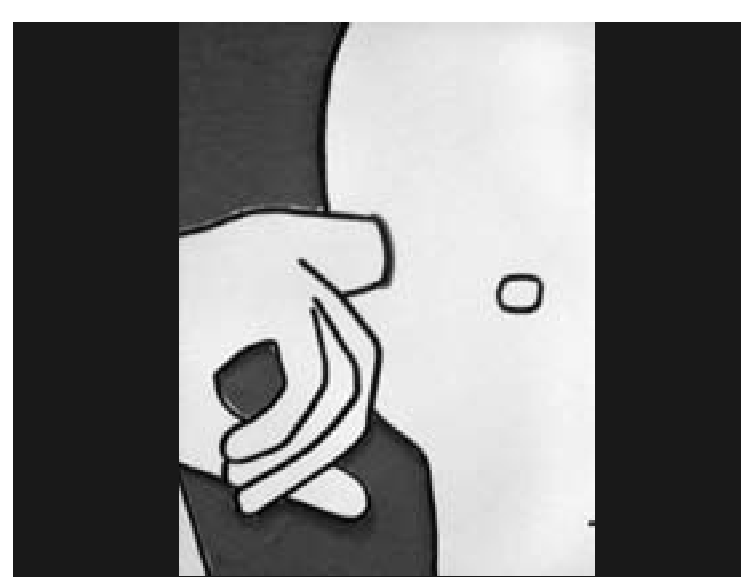
Pauline Cornu, vues de l'exposition à l'Erba de Dunkerque, 2009.

I also decided to stray into the grey rectangles formed by the skirting boards, and to block out all the openings.
I have to admit I was reluctant to use red. I bought four litres of the stuff, not magenta nor blood red or raspberry, but another very special one that I found in a professional paint shop – one to catch the eye and lighten this neon-lit space.
I think there was already tension in this place in so far as anybody finding himself alone in this corridor with two exits giving onto the outside world and two more through to the interior of the building might be scared by the idea of being shut in, and by the madness of pacing (the space can be completely closed off) or conversely by having access onto the outside world. There's red… the fear of going to the "land of the red" or fear of the outdoors, for this corridor is a securitised, sealed off chamber.

BD: ***Was the fact that this place was a former psychiatric clinic a factor for you?***
PC : Prior to working on this project, I had been reading a book by G. Didi-Huberman on hysteria and the various ways it is depicted iconographically. The fact that there was a link between this place which used to be part of a psychiatric clinic for women and the book I was reading makes me think this is coincidence rather than chance.
That's typical of how I work – lots of reading and images and then my brain sorts through things and extracts what it wants at a given moment for a given place. So, in answer to your question, this information was quite simply an additional impetus to pursue the visual and documentary research that I already had underway.

BD: ***In your work, the body seems to be a frontier, and your characters seem to do themselves harm in order to liberate themselves from it. But they hurt themselves in a sensual and erotic fashion that has nothing to do with the consenting manner of 'adult sexuality'. Indeed, your characters don't even have sexual organs. Desire is definitely present but is in no way dependent upon pleasure.***
PC : I see the body as a frontier between the outside and the inside, nothing beyond the me/skin limit belonging to us any more. Everything is lived from the inside, which may well be why there's nothing around my figures.
What I mean is that all desire, all feeling is born in our heart of hearts and develops more or less consciously. When it's too violent, it overflows… I picture waves given off by the body, radiating outwards, like a sort of aura, sometimes leading to a kind of sensuality, even an animal-like eroticism that outstrips our relationship with the other to become part of a straightforward relationship with the world.
I think my figures speak of the desire to live, which, for me, is something intense and therefore violent, full of surges. For the moment, my figures are illustrations of having the heart and/or the head pierced, of facing the other way, and of the naïve desire to put everything back into place mechanically. Or else, more simply, they are statements that sorrow, like joy, depends more on who we are than on what happens to us. The reddish openings therefore are like open wounds shown here in order to purge or torment all the more…
Whether male or female, you don't have to be sexed in order to experience pleasure or harm yourself; you just have to be human, with an over-inflated ego, and to try to free yourself from it by giving it its rightful size. ■





J'avais décidé d'investir les rectangles gris définis par les moulures au bas des murs. J'ai aussi occulté toutes les ouvertures.
J'avoue que j'ai hésité à mettre du rouge. J'en ai acheté 4 litres, pas du rouge magenta, pas du rouge sang, ni du rouge framboise... j'en ai utilisé un autre, très spécial, que j'ai trouvé chez un marchand de peinture artisanale. Un rouge pour dynamiser le regard, pour donner une certaine lumière dans cet espace éclairé au néon.
Je pense aussi que la tension se trouve déjà dans ce lieu, dans le sens où l'on peut penser qu'une personne seule dans ce couloir, qui donne 2 accès sur l'extérieur et 2 sur l'intérieur du bâtiment, pourrait s'en effrayer aussi bien par l'enfermement éventuel, la folie des 100 pas ou plus simplement l'accès sur le dehors. La folie des 100 pas, car cet espace peut se refermer entièrement. Il y fait rouge... peur d'aller au « pays rouge » ou la peur du dehors, car ce couloir est un sas.

B.D. : Le fait que ce lieu soit un ancien pavillon psychiatrique a-t-il aussi joué ?
P.C. : Un peu avant de préparer ce projet, j'étais justement en train de lire un livre de G. Didi-Huberman sur l'hystérie et ses représentations iconographiques. Que ce lieu soit une partie d'un ancien hôpital psychiatrique « section femmes » et que cela rejoigne cette lecture, me fait dire qu'il n'y a pas de hasard mais des coïncidences.
Je travaille de cette manière, beaucoup de lectures, beaucoup d'images et puis mon cerveau fait le tri et en extrait ce qu'il a envie d'extraire à tel moment donné pour tel lieu donné. Donc, pour répondre plus précisément, cette information m'a invitée à poursuivre davantage les recherches visuelles et documentaires qui étaient déjà mises en route malgré ça.

B.D. : ***Dans ton travail, le corps semble une limite. Tes personnages, comme pour s'en affranchir, se font violence. Une violence emprunte de suavité et d'érotisme qui ne doit rien aux formes consensuelles de la « sexualité adulte ». Tes personnages n'ont d'ailleurs pas d'organes génitaux. Le désir est pourtant omniprésent, mais il ne se rabat pas sur la jouissance.***
P.C. : Je vois le corps comme une surface limite entre le dedans et le dehors, et que rien ne nous appartient plus au-delà de la frontière du moi-peau. Tout se vit de l'intérieur. C'est peut-être pour ça qu'il n'y a rien autour de mes silhouettes...
Je veux dire que tout désir, toute sensation naît en notre for intérieur et se construit plus ou moins consciemment. Lorsque c'est trop violent, ça déborde... J'imagine des ondes qui se dégagent du corps, qui vont au-delà, comme une sorte d'aura. Ce qui peut amener à une forme de suavité, voire à de l'érotisme « animal » dirais-je, qui dépasse la relation à l'autre pour s'inscrire dans le simple rapport au monde.
Je pense que mes silhouettes parlent du désir de vivre. Ce qui est pour moi intense et donc violent, rempli de pulsions... Pour le moment, mes silhouettes illustrent le fait d'en avoir le cœur et/ou la tête perforés, retournés et la volonté naïve de remettre le tout à l'endroit de manière mécanique. Ou alors, plus simplement, que le chagrin comme la joie dépendent plus de ce que nous sommes que de ce qui nous arrive. Les ouvertures rougeâtres expriment alors des plaies ouvertes, ici visitées pour dégorger ou tourmenter davantage... Que l'on soit homme ou femme, prendre du plaisir ou se faire du mal ne demande pas d'être sexué. Juste d'être humain, d'avoir un ego surdimensionné, d'essayer de s'en libérer en lui donnant sa juste taille. ●

École Régionale des Beaux-arts – Dunkerque
www.ville-dunkerque.fr
www.paulinecornu.be

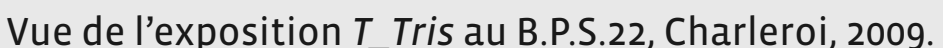
NATHALIE PIERRON

Cross-border collections

Quite by chance, seemingly, three successive exhibitions of public collections of contemporary art belonging to the cross-border territory of the 50° nord Network took place during 2009. The first was *Mise à l'échelle* ('Adjusting to Scale'), presenting the collection of MAC's Grand Hornu (the Musée des Arts Contemporains at Hornu in Belgium) from 19 July to 11 October. That was followed by *T-Tris*, an original display of the Province de Hainaut's collection in its contemporary art space in Charleroi, B.P.S.22, from 12 September to 29 November. And lastly, from mid-October to December 2009 or January 2010 (depending on the venues), it was the turn of the Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) of the Nord-Pas de Calais region to be exhibited in several different cultural institutions in Tourcoing as part of the *Passé/Présent #2* event. Three collections, increasingly international in flavour, each displaying, in its own original manner, the spirit of what they are.

**_Mise à l'échelle_ ('Adjusting to Scale')
or the MAC's as a means of measuring the world**

In celebration of the tenth anniversary of the existence of the acquisitions commission of the Musée des Arts Contemporains – Site du Grand Hornu (MAC's) and its ensuing collection, Mise à l'échelle examined the Musée du Grand Hornu's entire collections and the way in which they are exhibited. To exhibit is to build or give form to a thought, taking it from theory to real life, offering it up for perception. That was the idea behind 'Adjusting to Scale' – not a sample of key pieces of contemporary art, but a selection of works involved in a special way with the spirit of the place and its favourite subjects, poetry and memory. Serious as ever at the Grand Hornu, the show nonetheless began (depending on the time of visit) with Jacques Charlier's anti-artwork *Peintures – schilderijen* ('Paintings, 1988), which was then counterbalanced by *Le rapport Langston* ('The Langston


Vue de l'exposition *T_Tris* au B.P.S.22, Charleroi, 2009.





Boris Achour, *Somme (3)*, 1999. Œuvre présentée à la Galerie Chatiliez dans le cadre de *Passé/présent #2*.

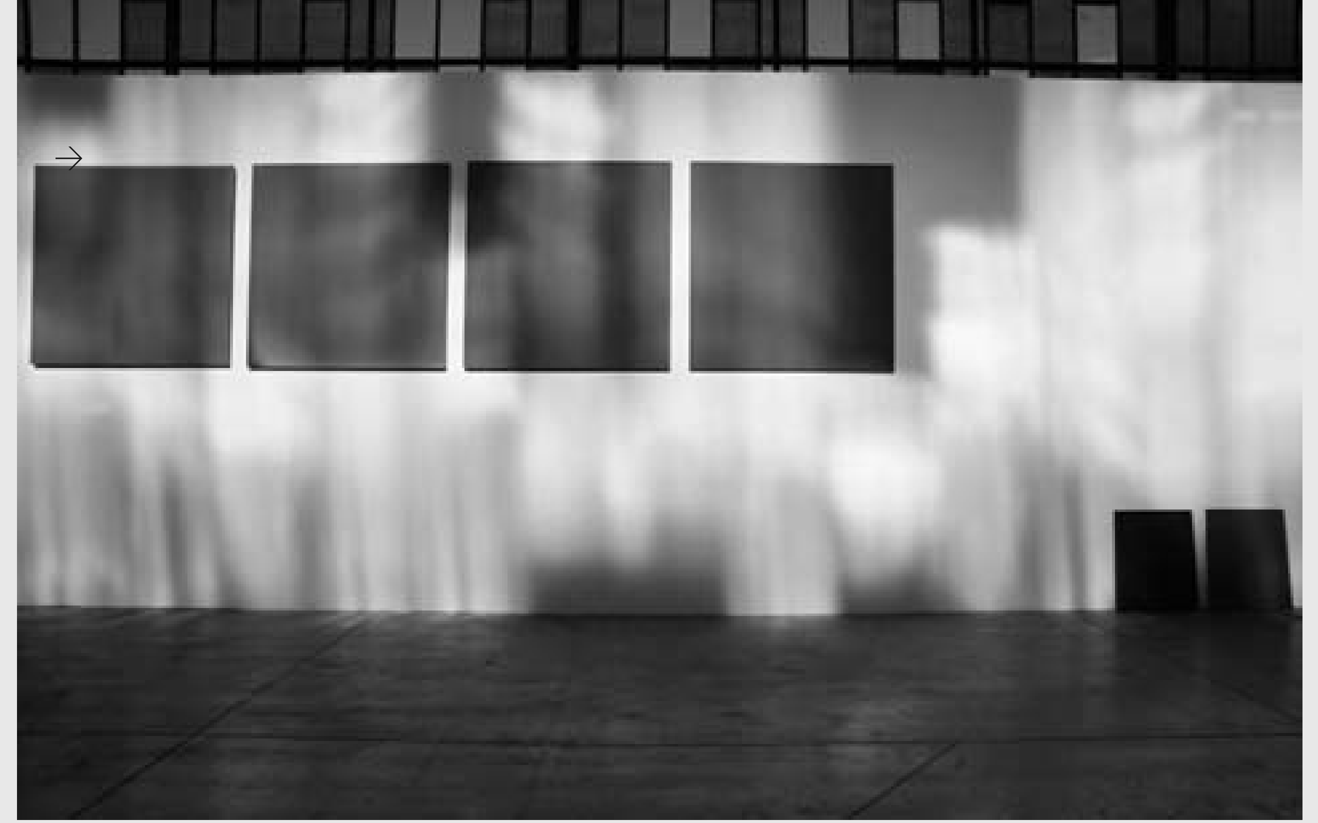
Des collections en **Eurorégion**

Le hasard des calendriers aura voulu cette année que trois expositions de collections publiques d'art contemporain, appartenant au territoire eurorégional du réseau 50° nord, se soient déroulées successivement. Du 19 juillet au 11 octobre 2009, c'était *Mise à l'échelle*, un accrochage de la Collection du MAC's Grand Hornu. Du 12 septembre au 29 novembre 2009, c'était *T-Tris*, une présentation originale de la collection de la Province de Hainaut dans son espace de création contemporaine de Charleroi, le B.P.S.22. Enfin, de mi-octobre à décembre 2009 ou janvier 2010 (en fonction des différents lieux), ce fut le tour de la collection du Fonds Régional d'Art Contemporain du Nord-Pas de Calais qui fut déployée sur différentes institutions culturelles de la ville de Tourcoing à l'occasion de la manifestation *Passé/Présent #2*. Trois collections donc, et qui n'hésitent pas à internationaliser leurs choix, tout en s'exhibant chacune de façon originale, plus précisément dans l'esprit de ce qu'elles sont.

Mise à l'échelle
ou le MAC's comme système de mesure du monde

Pour fêter les dix ans de fonctionnement de la Commission consultative des acquisitions du musée et donc de la collection du MAC's, *Mise à l'échelle* s'interrogeait sur le fonds d'œuvres dont dispose le musée du Grand Hornu et, simultanément, sur la manière de l'exposer. Exposer, c'est toujours construire, matérialiser une pensée, la faire passer du théorique au vécu, la proposer à la perception. Voilà ce que recouvrait l'idée de « mise à l'échelle », non pas un échantillonnage de pièces phares de l'art contemporain, mais une sélection d'œuvres entretenant une relation privilégiée avec l'esprit du lieu et ses thèmes de travail favoris que sont la poésie et la mémoire. Très sérieuse, comme toujours au Grand Hornu, l'expérience débutait pourtant (selon les périodes de visite) avec l'anti-œuvre d'art de Jacques Charlier, *Peintures – schilderijen* (1988), contrebalancée ensuite par *Le rapport*

→



Marthe Wery, *Calais*, 1995-2001. Exposition *T_Tris* au B.P.S.22, 2009.

Report', 1991) by Patrick Corillon. Both real and imaginary, with a cultural and especially mental or psychological relationship to the works and images, which is what makes the artistic policy of the place so special, the exhibition continued with Simona Denicolaï and Ivo Provoost's comic strip, *E tutto oro* ('It's All Gold', 2008), and sort of curiosity cabinets containing works by François Curlet, Ann Veronica Janssens and On Kawara, among others. Visitors were led from one image to another, and what images they were! A magnificent Dirk Braekman, some enigmatic ones by Sylvie Eyberg, photographs by Emily Bates, Balthasar Burkhard, Hui Zhuang, Rineke Dijkstra, etc., and then Mark Lewis' video, *Algonquin Park, Early March* (2002) in which he literally penetrated the image of a landscape. The exhibition ended with a less serious group of works (Pierre Bismuth, Angel Vergara Santiago, Honoré d'O, José Maria Sicilia and Jacqueline Mesmaeker) that questioned the status of an image and its fabrication in a lively section given over to the act of creating, the act of making a picture and even the denial of its fabrication process which, symbolically, was concluded with a watercolour by a certain M. V. Rose, depicting the MAC's first purchase, the Grand Hornu itself, in 1900. In this way, through the medium of a drawing of its perfect architecture, the museum examined itself as a system and a construction, in order to get the measure of the world.

_T_Tris_
or B.P.S.22 moves up to the senior playground

Another place, another type of building. Following on from *Musée en œuvre(s)*, in 2000, and *Storage* in 2004, the Province de Hainaut's art collection was on display at B.P.S.22 last autumn in an exhibition entitled *T_Tris*. Every four years, B.P.S.22 presents its new acquisitions to its public in an original manner. This time, it was effectively a foretaste of its forthcoming transformation into a provincial museum, due to take place in 2012, as is the Frac Nord-Pas de Calais. B.P.S.22's future transformation was the reason for it wanting to move up to the senior playground with *T_Tris*. The exhibition title obviously makes a passing reference to the video game of the same name which aims to fit a series of geometric figures into a defined space in order to make long horizontal lines. But unlike the video version, this one is played out by a group rather than all alone, for the Hainaut collection is shown here in relation to two other prestigious public collections: that of M(u)HKA, the Musée des Arts Contemporains d'Anvers – Communauté Flamande and that of Mudam, the Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean de Luxembourg. Faithful to the notion of the exhibition as a game and to seeking to diversify it, *T_Tris* was in fact closer to a game of associations. Playful and maybe even intuitive rather than cerebral or poetic, this construction of associated works was made according to rules laid down by the curators of these three institutions, in order to fill the incredible, but no doubt difficult, 1,400 m² space that is B.P.S.22. Bringing together shapes, meanings, likenesses or indeed opposites, the resulting three-part show opened with Liam Gillick's *Last Day of Production*, one of the first works acquired by the Province de Hainaut. The artist was himself asked to place it *in situ*, thus getting the game underway. Each player was given charge of a work from the collection and responsible for placing it in the exhibition according to the positions of other works. Naturally, the positioning of each work had to be justified – there was no question of it being an exquisite corpse. Bart De Baere, Enrico Lunghi and Pierre Olivier Rollin came up with some relatively predictable associations – like that of Alvar Aalto's 'bedroom furniture' at Mudam, originally designed for the Paimio Sanatorium in Finland in the early 1930s, which was placed next to Gillick's work – as well as some more unexpected ones, like Ian Wallace with his "fields near



Vue de l'exposition Mise à l'échelle au MAC's, Hornu, 2009. © Philippe De Gobert

Langston (1991) de Patrick Corillon. Présent et imaginaire, rapport culturel et surtout mental ou psychologique aux œuvres et aux images – qui font la singularité de la politique artistique du lieu, la visite se poursuivait avec le dessin animé de Simona Denicolaï et Ivo Provoost, *E tutto oro* (2008) ou les sortes de cabinets de curiosité abritant les œuvres de François Curlet, Ann Veronica Janssens et On Kawara (entre autres). Le visiteur continuait sa découverte en déambulant d'images en images – et quelles images ! Un magnifique Dirk Braekman, quelques énigmatiques Sylvie Eyberg, les photographies d'Emily Bates, de Balthasar Burkhard, de Hui Zhuang, de Rineke Dijkstra, etc., – jusqu'à l'œuvre vidéo de Mark Lewis, *Algonquin Park, Early March* (2002) qui lui faisait littéralement pénétrer l'image d'un paysage. Le *display* de l'exposition se terminait sur un ensemble d'œuvres moins solennelles posant la question du statut de l'image et de sa fabrication (Pierre Bismuth, Angel Vergara Santiago, Honoré d'O, José Maria Sicilia et Jacqueline Mesmaeker) dans une section plus animée autour du geste créateur, du geste pictural et même du déni de son processus de fabrication qui, symboliquement, s'achevait sur une aquarelle d'un dénommé M. V Rose, représentant la première œuvre du MAC's, le Grand Hornu lui-même, en 1900. Où le musée se questionne, à travers un dessin de son architecture si parfaite, en tant que système, construction, pour prendre la mesure du monde.

T_Tris
ou le B.P.S.22 dans la cour des grands

Autre lieu, autre type de construction : après *Musée en œuvre(s)* (en 2000) et *Storage* (en 2004), la collection d'œuvres d'art de la Province de Hainaut se laissait découvrir cet automne au B.P.S.22 avec l'exposition *T_Tris*. Tous les quatre ans, le B.P.S.22 donne effectivement rendez-vous à son public pour une présentation originale de ses acquisitions. Celle-ci s'offrait plus spécialement comme un avant-goût de ce que deviendra le futur Musée provincial annoncé pour 2012 – tout comme le futur Frac Nord-Pas de Calais du reste. Car bientôt le B.P.S. 22 sera aussi muséal : c'est pourquoi il a voulu entrer avec *T_Tris* dans le jeu des grands. Évidemment, le titre de l'exposition faisait un clin d'œil au jeu vidéo du même nom ayant pour but d'emboîter une série de figures géométriques dans un espace défini afin de former des lignes horizontales complètes. Mais ce jeu était devenu collectif au B.P.S.22 avant que solitaire, la collection du Hainaut étant présentée en regard de deux autres collections publiques prestigieuses : celle du M(u)HKA, Musée des Arts contemporains d'Anvers – Communauté flamande – et celle du Mudam, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean de Luxembourg. Fidèle en somme à une représentation de l'exposition comme jeu et à la recherche de sa diversification, *T_Tris* s'apparentait plus exactement au jeu d'associations. Ludique, intuitive aussi peut-être, avant que mentale ou poétique, cette construction d'œuvres associées avait été établie à partir de règles que s'étaient donnés les trois commissaires, responsables de ces trois institutions, pour occuper ce formidable – mais sans doute aussi difficile – espace des 1400 m² du B.P.S.22. Rapprochements de formes, de sens, similitudes ou au contraire oppositions etc., le résultat de cette construction à trois voix s'ouvrait sur *Last Day of Production* de Liam Gillick – l'une des dernières œuvres acquises pour la collection de la Province de Hainaut. Il avait été demandé à l'artiste de la placer lui-même dans l'espace et de donner ainsi le « coup d'envoi » de la partie. Chaque « joueur » avait placé ensuite une œuvre de la collection dont il avait la charge, en fonction de celles qui étaient déjà placées. Évidemment, chaque placement devait être motivé. Ainsi, il ne s'agissait pas d'un cadavre exquis. Bart De Baere, Enrico Lunghi et Pierre Olivier Rollin

→

→



Jan Vercruysse, *M(M1)*, 1992. Exposition *T_Tris* au B.P.S.22, Charleroi, 2009.

Middleburg" that established a conversation between the theory of painting and social portrayals. Passing from one rupture to another/Passing from rupture to continuity, a visit to this exhibition put into perspective the diversity of works by Raphaël Van Lerberghe and Richard Long, Jan Van Imschoot, Cindy Sherman and Althea Thauberger, or Fabre and Lipski, Paul Kirps, Walter Swennen and Olaf Nicolaï, Lizène and Monroe, etc. And while certain works had more to say as a result of these associations, others remained silent (but will they continue to remain so within this context): Jan Vercruysse, Rémy Zaugg, Guy Mees, Marthe Wéry. For the dialogue that was established between these forty or so works was literally hitched on underlying themes (from small, intimate spaces to group ones, from advertising images to portraits, etc.) that the visitor discovered at his own pace as he wandered around the exhibition.

Past/Present #2

The FRAC and the eternal question of the nature of collections.

Spread across four different venues in Tourcoing, this show celebrated the publication of the second volume of the Frac Nord-Pas de Calais' *catalogue raisonné*. The appearance of the first volume was celebrated the previous year in Arras. The works in this volume, covering the second decade of acquisitions for the region's collection, namely the 1990s, were therefore no longer those selected by its founding acqusitions committee in which Jan Hoet, for example, former director of Smak in Ghent, had a major role. For this second volume represents the 'Consortium' era, with purchases of works by Bulloch, Cattelan, Closky, Deller, Fleury, Gillick, Gonzalez-Foerster, Huyghe, Parreno, Van der Stokker, Veilhan and many others... The 1990s was the period when the Frac Nord-Pas de Calais was setting itself up in Dunkerque (in 1996) in what was referred to at the time as a "second-generation Frac", namely a venue (Avenue de Rosendaël) that was specifically adapted to house exhibitions as well as the actual collection. There was also a major retrospective held in Brussels half way through the decade, in 1995. But on the eve of its move to AP2-la Cathédrale, its new venue from 2012-2013, the Frac decided to return to Tourcoing, a town which, among other things, welcomed its memorable exhibition *Diaphane* in 1992. Stepping back through time, and bursting with details about the institution itself, the catalogue was brought to life through the exhibition's selection of works which were displayed in Le Fresnoy, the Musée des Beaux-Arts, the Galerie Commune and the Galerie Chatiliez. No ground rules, and no single venue. By accepting the challenge of holding as many exhibitions as venues dedicated to this action within a single area, the FRAC was quite simply linking up again with its early missions and founding notion – somewhat ironic at the very moment when it is in receipt of a developmental project and working, on the contrary, to define a new place to house and exhibit all its collections together. ■

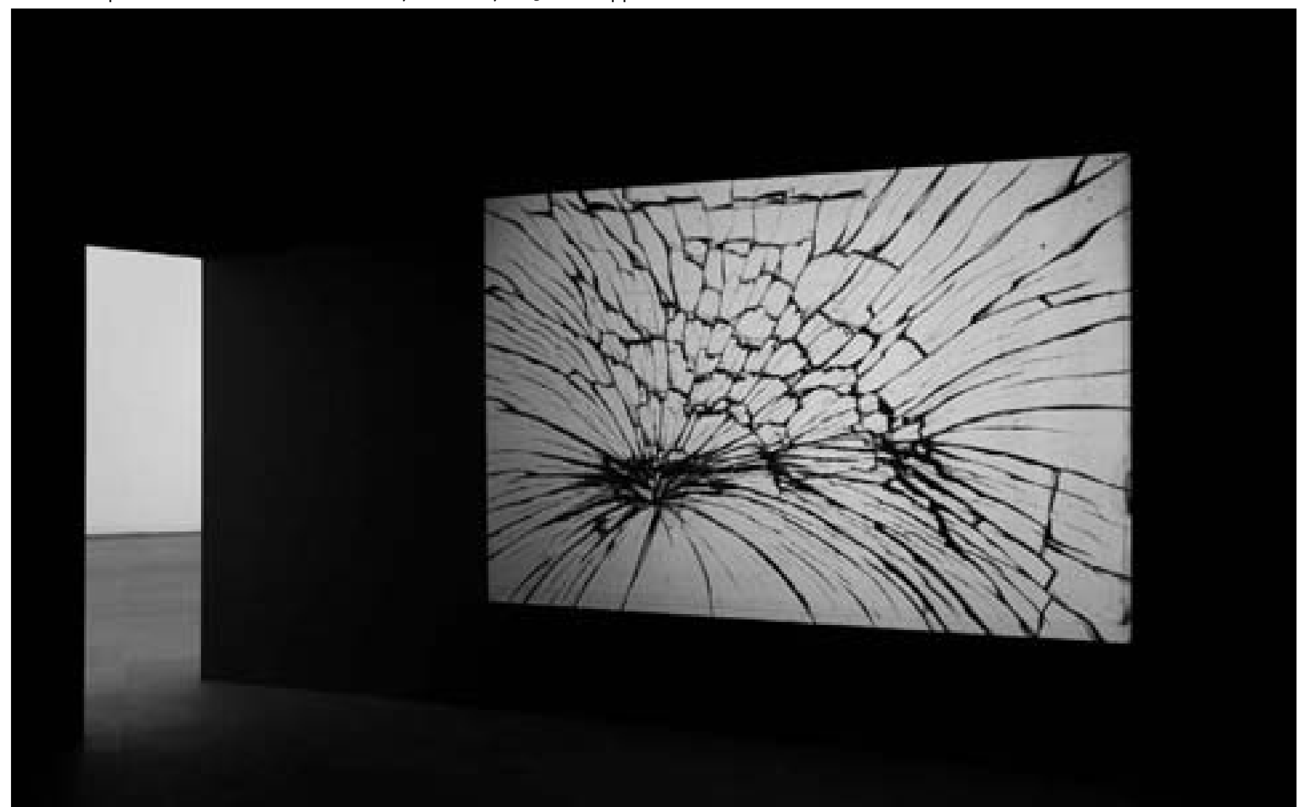
ont alors opéré des rapprochements attendus – comme celui du « mobilier d'une chambre » d'Alvar Aalto du Mudam, conçu pour le Sanatorium de Paimio en Finlande au début des années 30 et faisant directement suite à l'œuvre de Gillick – ou plus inattendus comme la présence de Ian Wallace avec ses « champs près de Middelburg » faisant dialoguer théorie de la peinture et représentations sociales. De ruptures en continuités, l'expérience de la visite de cette exposition mettait en perspective des œuvres aussi diverses que celles de Raphaël Van Lerberghe et Richard Long, ou bien Jan Van Imschoot, Cindy Sherman et Althea Thauberger, ou bien encore Fabre et Lipski, Paul Kirps, Walter Swennen et Olaf Nicolaï, Lizène ou Monroe, etc. Et tandis que certaines œuvres se faisaient alors plus bavardes, d'autres demeuraient – mais le demeurent-elles, justement, dans ce contexte ? – silencieuses (Jan Vercruysse, Rémy Zaugg, Guy Mees, Marthe Wéry). Car cette quarantaine d'œuvres au total était littéralement mise en dialogue à partir de fils conducteurs (de l'espace intime à l'espace collectif, des images médiatiques aux portraits, etc.) que le visiteur saisissait selon son propre cheminement.

Passé/Présent #2
le Frac et son éternelle question : fonds ou collection ?

Avec cette manifestation Tourquennoise répartie dans quatre lieux, le Frac Nord-Pas de Calais fêtait quant à lui la parution de son deuxième tome de catalogue raisonné. Un premier déploiement avait été organisé dans le cadre de la parution de son premier tome il y a plus d'un an à Arras. Les œuvres de ce tome-ci, couvrant la deuxième décennie d'acquisitions de notre collection régionale, à savoir les années 90, n'étaient donc plus celles choisies par son comité d'acquisition fondateur, dans lequel Jan Hoet par exemple, l'ancien directeur du Smak à Gand, avait occupé une place de choix. Le deuxième tome représentait plutôt l'époque « Consortium », qui voit achetés Bulloch, Cattelan, Closky, Deller, Fleury, Gillick, Gonzalez-Foerster, Huyghe, Parreno, Van der Stokker, Veilhan et bien d'autres… Les années 90 avaient été celles de l'installation du Frac Nord-Pas de Calais à Dunkerque (en 1996) dans ce qu'on appelait à l'époque un « Frac deuxième génération » à savoir un lieu spécifiquement aménagé (avenue de Rosendaël) pour accueillir non seulement le fonds mais ses expositions. Elles avaient été aussi celles d'un important déploiement rétrospectif, en 1995, à Bruxelles. Mais, à l'aube de son installation à l'AP2-la Cathédrale, son nouveau lieu pour 2012-2013, le Frac avait choisi plutôt de revenir à Tourcoing, une ville qui avait accueilli du reste sa mémorable exposition *Diaphane* en 1992. Véritable machine à remonter le temps, en somme, ce catalogue, fourmillant aussi d'informations sur l'institution, prenait vie dans cette exposition à travers des sélections d'œuvres présentées dans les salles du Fresnoy, du Musée des beaux-arts, de la Galerie Commune, et de la galerie Chatiliez. Point de règle du jeu, point de construction unique. En élisant le parti-pris de réaliser autant d'expositions que de lieux dévoués à ce déploiement sur un même territoire, le Frac renouait tout simplement avec ses missions premières et avec l'idée de fonds. Ce n'est pas la moindre des contradictions, au moment où, lui aussi, bénéficie d'un projet de développement et travaille au contraire à la définition d'un nouveau lieu pour abriter et exposer l'ensemble de ses collections. ●

MAC's Musée des arts contemporains – Grand Hornu
www.mac-s.be
B.P.S.22 – Charleroi – http://bps22.hainaut.be
Frac Nord-Pas de Calais – Dunkerque – www.fracnpdc.fr


Vue de l'exposition *Mise à l'échelle* au MAC's, Charleroi, 2009. © Philippe De Gobert





Léo Dohmen, *L'Ambitieuse*, 1958. Coll. Communauté française de Belgique.

MICHEL VOITURIER

Des époques et des hommes, du **réel** et de l'**imaginaire**

Le Musée de la Photographie de Charleroi s'est installé dans un ancien cloître en 1987. Il vient de s'adjoindre une nouvelle aile à l'architecture résolument contemporaine pour y montrer ses acquisitions récentes.

Outre une collection historique d'appareils photographiques, il possède 80.000 clichés et conserve 3.000.000 négatifs. Les plus grands photographes y sont représentés et de fréquentes expositions temporaires permettent de renouveler le fonds des 800 œuvres visibles en permanence par le public.

Dohmen, surréaliste autodidacte

Léo Dohmen (Borgerhout 1929, Anvers 1999) se préoccupait peu de technique, encore moins d'esthétique. Ce qu'il cherchait était l'effet de surprise produit par des confrontations insolites, des rapprochements provocateurs, des analogies subversives à l'image des multiples vies qu'il vécut. Il fut notamment, en un temps où les mœurs évoluaient peu dans une Belgique gouvernée par le parti catholique, condamné pour pornographie. Il flirta avec les situationnistes et se lia tout naturellement avec les surréalistes belges, en particulier avec Marcel Mariën dont l'humour corrosif n'épargnait rien.

Comme l'écrit Jan Ceuleers, il ne faut « *pas considérer les photos ou montages comme des œuvres d'art mais comme contrepoids à la propagande fanatiquement optimiste et moralisatrice qui matraquait le pauvre public* » [1]. Défi : cette coquille d'huître qui offre, en guise de perle, des poils pubiens ; cette toison léopard ornant le bas ventre de *L'Ambitieuse* ; ce billet de cent francs avec la tête de Magritte dont les tableaux se vendent bien ; cette contreplongée sous des jupes intitulée *La Traversée*.

Protestation : cette souris prise au piège sur fond de charbon après les centaines de mineurs morts à Marcinelle ; ce collage où *Le Chef de clan* s'appelle Guillotin. Humour : cette dépouille d'un Mariën recouvert de fric ou extirpant, au moyen d'une tenaille, les mots d'un livre ; ce nu féminin qui montre un corps strié comme du bois sous l'étiquette *L'Ébéniste*.

Les collages de Dohmen ont parenté avec ceux de Marcel Lefrancq et de Jacques Prévert. C'est une découverte car l'homme, davantage préoccupé de jouir de la vie, ne fut pas de ceux qui ont joué le jeu d'une carrière et son travail reste méconnu. Et puis, il y a ces intéressantes prises de vue de plateau durant le tournage du film de Mariën qui fut censuré en Belgique et interdit en France : *L'Imitation du cinéma*. Ce moyen-métrage iconoclaste et blasphémateur, au contenu sulfureux, est visible en boucle dans sa totalité. Malgré quelques défauts dûs au manque de moyens et à des maladresses de non professionnels, il reste drôle, anarchiste, revigorant.

La vie par tranches, la société par épreuves

Deux autres expositions récentes du musée ont des réminiscences de témoignages sociologiques. La première, dénommée *Quelque chose*, induit bien ce qu'elle représente. Ce sont des secondes dérobées au quotidien, des petits riens volés au temps, des instantanés inattendus surprenant les êtres dans l'intimité de leur existence. Une bonne centaine de photos disent un passé sans légende. Chacun imaginera et picorera selon son humeur à travers cette iconographie privée de signatures.

S'y retrouve un peu l'esprit de l'émission *Inédits* produite naguère sur la Rtbf par André Huet et qui programmait des films tournés en famille par des amateurs. Des époques transparaissaient, des modes de vie se décelaient,

→

MICHEL VOITURIER

Eras and men, **real** and **imagined**

The Photography Museum in Charleroi, located in a former convent, opened its doors in 1987. A new and boldly contemporary wing was added in 2008 to house recent acquisitions.

In addition to a historic collection of cameras, the museum possesses 80,000 prints and 3 million negatives. The world's greatest photographers are respresented and frequent temporary exhibitions enable the 800 or so works that can be displayed to be continuously rotated.

Dohmen, an autodidactic surrealist

For Léo Dohmen (Borgerhout 1929, Anvers 1999), technique was not really an issue, and aesthetics even less so. What he sought was the sense of surprise produced by unusual confrontations, provocative comparisons and subversive analogies, in keeping with the many different lives he led. He was most notably condemned for pornography in the Catholic-ruled Belgium of the time, where habits scarcely evolved. He dabbled with the Situationists and formed a natural association with the Belgian Surrealists, especially Marcel Mariën whose sharp humour spared nothing.

As Jan Ceuleers wrote, one should "not consider photos or montages as works of art but as counterbalance for the fanatically optimistic and moralising propaganda that bludgeons the poor public."[1]. Challenges: the oyster shell offering pubic hairs in place of a pearl; the leopard skin adorning the pubis in *L'Ambitieuse* ('The Ambitious One'); the hundred-franc note with the head of Magritte, whose paintings sell so well; the low-angled shot up a skirt, entitled *La Traversée* ('The Crossing').

Protests: the mouse caught in a trap against a background of coal in memory of the hundreds of miners who died at Marcinelle; the collage with *Le Chef de clan* ('The Head of the Clan') called Guillotin. Humour: the remains of a Mariën covered in money or extracting words from a book with a pair of tongs; the female nude whose body is veined like wood with the label *L'Ébéniste* ('The Cabinet Maker').

Dohmen's collages are related to those of Marcel Lefrancq and Jacques Prévert. They are a discovery for us, because Dohmen, set on enjoying life, never really bothered to build a career and his work has remained relatively unknown. And then there are those interesting camera shots of the set during the shooting of Mariën's film *L'Imitation du cinéma* which was censured in Belgium and banned in France. The unabridged version of this iconoclastic and blasphemous medium-length film with its piquant content, is on view here non-stop. In spite of various shortcomings due to lack of funds and to the awkwardness of non-professionals, it is still funny, anarchic and invigorating.

Life in slices, society in rushes

Two other exhibitions serve as sociological reminiscences. The first, called *Quelque chose* ('Something'), clearly infers its content – instances of daily life, little nothingnesses snatched from time, unexpected moments that catch people by surprise in the privacy of their lives. At least a hundred photographs speak of the past without captions. Viewers can imagine and feed off what they will from this iconography devoid of signatures.

It has something of the spirit of *Inédits* ('Originals'), a programme that used to be shown on RTBF (the national broadcasting organisation of French-speaking Belgium) by André Huet, broadcasting films of families made by amateurs. It provided insider views of different eras, revealed different lifestyles and decoded different attitudes. What is important



Maurice Derenne, *Tcheng Tcheou Zhengzhou,* vers 1920.



Maurice Derenne, *Tcheng Tcheou Zhengzhou,* vers 1920.

→



Léo Dohmen, *Les travaux forcés*, 1962. Photomontage à l'effigie de Magritte. Coll. Communauté française de Belgique.

here is not the centring, the viewpoint, but the fleeting moment suddenly frozen for eternity, proof of those little things that make up everybody's lives. It is not history in the making, but the anonymous as documentary evidence which can only be read from the outside.

The connection with painting from the early days of photography is apparent. The scene of blind man's bluff dating from 1890 appears to be a direct allusion to paintings by Watteau or Lancret; the girl reading or the girl sleeping refer to Fragonard. With the arrival on the market of eminently transportable and easy to handle Kodak cameras, this was the time of transition from paintbrush to light-sensitive plate, from painterly gestures to the click of a camera, from transposing reality to reproducing it.

Portraits of children show how they were viewed and depicted between 1915 and 1948. Interiors reveal family atmospheres and the view of prison life. Scenes have social significance, such as those characters at a proletariat ball. Everything is a pretext for an image – family gatherings, traditional festivals, street incidents, squabbles between friends, memories of a performance, a shadow haunting a scene – most of the time harmless, even if laden with the inexplicable intentions of the amateur photographer. They stir up a few memories, arouse curiosity in the same way as fragments retrieved from the past by archaeologists.

The second, *Un Belge en Chine* (A Belgian in China), is one among many of the souvenirs brought back by Maurice Derenne from his travels to China between 1911 and 1927. It is more than a simple family album; it is clearly of historical interest because the photographs date from the time when the imperial regime was under question. In addition to their appeal as images documenting the construction of the railway lines, they also illustrate the colonial spirit of the period, notably that of Europeans dominating over Asians, of masters and subordinates. They show maids, small-time vendors, rickshaw drivers… and, ever-present, the family temporarily in exile.

The photographs of the avant-garde ballerina and designer Akarova (1904-1999) are another example of a moment in history. She upset classical choreography, dancing to the music of Debussy, Stravinsky, Ravel and Milhaud. The portraits by Marcel Baugniet, Alban and Robert De Smet illustrate an aesthetic quality typical of the first half of the 20th century, similar to that of Sonia Delaunay.

And lastly, the newspaper *Le Soir* gave the young Nathalie Noël free rein for her lively colour photographs that create abstract forms from the dregs of consumerism, presenting them with all the seduction of advertising. They result in unexpected close-ups of objects that we do not usually notice – plastic bags, egg shells, superficial body growth, condoms – normally destined for the dustbin, which, for the space of a click, become things of beauty stolen from our wasteful habit of discarding and squandering. ■

_[1] Jan Ceuleers, Xavier Canonne, Mireille Dohmen, Copyright Léo Dohmen, Musée de la Photographie, Charleroi, 2009.

Anonyme, années 40. Coll. Communauté française de Belgique.

des mentalités se décodaient. Ce qui importe ici n'est pas le cadrage, l'angle de vue mais bien le moment fugitif soudain figé à jamais. Témoignage de ces presque rien qui composent l'existence de n'importe qui. Ce n'est pas l'histoire qui se révèle, c'est l'anonymat devenu document et qu'il n'est possible de décrypter qu'en fonction des apparences.

Le rapport à la peinture des premiers temps de la photographie est perceptible. Telle scène de colin-maillard datée de 1890 semble une allusion directe à des tableaux de Watteau ou de Lancret ; telle liseuse ou dormeuse se réfère à Fragonard. L'époque, avec l'arrivée sur le marché du Kodak transportable et maniable, en est à la transition qui amène à passer du pinceau à la plaque sensible, des gestes du peintre au déclic du photographe, de la transposition du réel à sa reproduction.

Des portraits de gosses indiquent comment on voyait et présentait les enfants entre 1915 et 1948. Des intérieurs révèlent l'atmosphère familiale ou la conception carcérale de l'emprisonnement des condamnés. Des scènes ont portée sociale comme ces personnages d'un bal prolétaire. Fêtes familiales ou folkloriques, incidents de rues, pitreries entre amis, souvenirs d'un spectacle, ombre hantant une scène…, tout est prétexte à images, la plupart du temps anodines quoique chargée des inexplicables intentions du photographe amateur. Voilà qui brasse quelque nostalgie, qui suscite la curiosité à la manière des ces fragments dégagés du passé par des archéologues.

Un Belge en Chine est un choix parmi les souvenirs ramenés par Maurice Derenne lors de séjours professionnels effectués entre 1911 et 1927. Ils dépassent le simple album familial et leur intérêt historique est évident puisque les clichés datent de l'époque où le régime impérial est remis en question. Outre l'aspect documentaire à propos de la construction de voies ferrées, les images attestent d'un esprit colonial. Les clichés sélectionnés montrent surtout des aspects de dominants européens sur des dominés asiatiques, de patron à subordonnés. On y voit les domestiques, les petits vendeurs, les conducteurs de pousse-pousse… et, omniprésente, la famille en exil provisoire.

Autre témoignage d'un moment de l'histoire, les photos consacrées à la ballerine et styliste d'avant-garde que fut Akarova (1904-1999). Elle bouscula la chorégraphie classique en dansant sur des musiques de Debussy, Stravinsky, Ravel ou Milhaud. Les portraits signés Marcel Baugniet, Alban et Robert De Smet illustrent une esthétique propre à la première moitié du XXe siècle, assez proche de celle de Sonia Delaunay.

Enfin, le journal *Le Soir* a donné carte blanche à la jeune Nathalie Noël pour de lumineux clichés couleur dessinant des formes abstraites à partir de rebuts de la consommation traités selon l'optique de séduction de la publicité. Résultat des gros plans inattendus sur des objets que notre regard ne perçoit plus habituellement. Sacs en plastique, coquilles d'œufs, phanères, capotes… destinés à la poubelle deviennent, le temps d'un déclic, un peu de beauté subtilisée à notre tendance à gaspiller, jeter, dilapider. ●

_1 Jan Ceuleers, Xavier Canonne, Mireille Dohmen, Copyright Léo Dohmen, Charleroi, Musée de la Photographie, 2009.

Musée de la Photographie / Charleroi
www.museephoto.be

Dossier

//

Project


Musée d'art contemporain de Sulaimany, Kurdistan, Irak, maquette.

EDITH HENRY

Une **collection nomade**, un musée au Kurdistan d'Irak

En octobre 2009, Cent lieux d'art et La Pluie d'Oiseaux exposaient à Liessies des œuvres de La Donation La Pluie d'Oiseaux destinée au Kurdistan d'Irak, et organisaient à ce sujet une table ronde avec Sami H. Muemin, artiste kurde intervenant alors à la Vitrine Paulin et membre de l'équipe de mise en place du musée qui accueillera cette collection. Je m'appuie ici sur les actions menées (étant impliquée depuis le début) et sur le catalogue *La Donation La Pluie d'Oiseaux, une utopie édifiante*. [1]

Un rêve ?... Une utopie édifiante !

La Donation est au départ un ensemble d'œuvres rassemblées en toute spontanéité pour concrétiser le souhait d'un peintre « *d'ouvrir par l'art une fenêtre sur le monde dans son pays* » en étant offerte à Sulaimany (ville d'un million d'habitants). Or, il n'y avait là, ni ailleurs au Kurdistan, aucun lieu pour l'accueillir de façon pérenne, mais nous y avons trouvé un grand intérêt pour cette action. L'idée d'un musée, avec symboliquement cette donation comme point de départ, a germé. Un lieu qui s'inscrit dans la modernité, lieu de croisement des expériences. [2]

Le projet arrive au moment où Saddam vient de tomber, une nouvelle dynamique est possible, le Kurdistan d'Irak veut se montrer ouvert et moderne. Un architecte propose une maquette, une équipe se constitue pour la mise en place du musée. La ville de Sulaimany attribue un terrain en plein centre. Le gouvernement régional alloue un budget. En 2005 les travaux commencent...

Une sorte de miracle se produit ainsi. La Donation aura initié la construction du musée des arts contemporains de Sulaimany et, par rebond, prend un autre sens et de l'envergure. Cela non sans persévérance, vigilance et questionnements. La collection autant que les efforts pour qu'elle soit montrée et montrable, vont

_[1] *La Donation La Pluie d'Oiseaux, une utopie édifiante*, éd. La Piscine, 2007 : catalogue de l'exposition avec des textes de S. Botella-Gaudichon, É. Gouwy, H. Duquesnoy / A. Godard, N. Surlapierre, F. Objois, B. Foly ; les citations en sont issues.

_[2] « Il s'agissait ni plus ni moins de construire un musée et de lui donner un sens (...) et voilà qu'un bâtiment sort de terre ». F. Objois

→

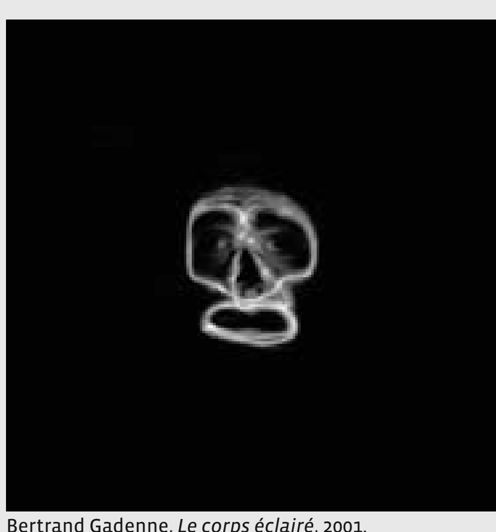
EDITH HENRY

A **Nomadic Collection** – a Museum in Iraqi Kurdistan

In October 2009, Cent lieux d'art and La Pluie d'Oiseaux presented works from the Pluie d'Oiseaux Donation given to Iraqi Kurdistan, and organised a round-table on the subject with Sami H. Muemin, a Kurdish artist with an exhbition at the Vitrine Paulin, and member of the pilot team responsible for creating the museum to house this collection. This article is based on the various actions that have been undertaken so far (having been involved myself from the outset) and the catalogue La Donation *La Pluie d'Oiseaux, une utopie édifiante*.[1]

A dream?… An edifying utopia!
The Donation started out as a collection of works gathered together spontaneously in order to realise an artist's dream, that of "using art to open a window onto the world within his homeland", by giving it to Sulaimany, a town of one million inhabitants. There was nowhere in Sulaimany or elsewhere in Kurdistan where such a collection could be housed on a permanent basis, but the project aroused great interest there. The idea of a museum, with this donation as its symbol and starting point, began to take root – a place in keeping with the times, where different experiences could be encountered.[2]

The project came to the fore just after the downfall of Saddam Hussein, when a new way of doing things became possible and Iraqi Kurdistan was keen to be seen as modern and open-minded. An architect came up with a model, and a team was chosen to create the museum on a central site donated by the town of Sulaimany itself. The regional government allocated a budget and, in 2005, building work began…



Bertrand Gadenne, *Le corps éclairé*, 2001. Photographie, tirage argentique, exemplaire unique N°31 Série w, 42x42cm.

This was tantamount to a sort of miracle. The Donation was responsible for the construction of the contemporary arts museum in Sulaimany and, in return, it acquired a new meaning and dimension. But not without a lot of questioning, caution and perseverance. The collection itself and the hard work put into ensuring that it was presentable as well as actually presented, inevitably flew in the face of a number of *clichés* which automatically came undone. After much consideration, the management team decided against having a jury to select the works of art, preferring to solicit the involvement of professionals (artists, journalist, curators, professors of art and directors of art centres, departmental and regional cultural advisors…) in a more open and dynamic fashion, and then, subse-

_1 *La Donation La Pluie d'Oiseaux, une utopie édifiante* ('The Shower of Birds, an edifying utopia'), ed. La Piscine, 2007: exhibition catalogue with texts by S. Botella-Gaudichon, Éric Gouwy, H. Duquesnoy / A. Godard, N.Surlapierre, F. Objois, Bertrand Foly; the quotations are drawn from it.

_2 "It was a question of building an entire museum and giving it meaning (…) and suddenly, there it was, a new building rising up out of the ground." F. Objois

_3 "Now, what makes the subject interesting, in spite of the mind-boggling quantity of unknowns and approximations (which make all the texts obsolete or biaised), is the possibility of giving the history of contemporary art a diplomatic context and the feel of a televised news programme, every bit as distorting and misleading as the gloss given by a historian introducing the Orient which has almost certainly become as unstable and phobic as a sort of wasteland resembling a European suburb in the making / wary of exaggerated imprecision and generalisation requiring one to adapt one's speech to each country in order to avoid confusion between specific characteristics and specialities.
(…) The separation of pure


Musée d'art contemporain de Sulaimany, Kurdistan, Irak, en construction, 2007.

naturellement contre un certain nombre de clichés qui se défont tous seuls. L'association, après réflexion, n'a pas établi un jury pour la sélection des œuvres, préférant solliciter de façon plus ouverte et dynamique des accompagnateurs (artistes, journalistes, conservateurs, commissaires d'expositions, professeurs d'arts ou responsables de centre d'art, conseillés Drac, Département ou Région…), et par la suite demandant à des artistes donateurs de parrainer un autre artiste, pour rallier en pertinence de ce (et ceux) qui compose déjà cette collection, en résonance avec le lieu qui l'accueillera.

Beaucoup pensent que cette région est l'une des plus dangereuses du monde. Pourtant à ce jour, 91 artistes ou collectifs d'artistes de Chine, d'Angleterre, d'Allemagne, de France ont fait don de peintures, gravures, sérigraphies, photographies, installations, vidéos… sensibles aux épreuves traversées par le peuple kurde, sans doute, mais aussi à l'alchimie particulière qui construit ce projet, parce qu'ils estiment que l'aventure menée par la Pluie d'Oiseaux constitue un phénomène rare de l'aventure humaine où la parole de l'artiste a toute sa place.

Le musée, sa situation

Un musée là où on ne penserait pas aller pour voir de l'art, contemporain qui plus est !
Et que ce musée se construise dans la région Kurde d'Irak rend le sujet captivant, comme le soulève Nicolas Surlapierre, offrant la possibilité d'intégrer à l'histoire de l'art contemporain aussi bien un contexte diplomatique que des bribes d'un journal télévisé, car l'Orient force à prendre parti, et non son parti, donc de courir le risque de se tromper, de s'avancer, d'exposer son savoir aux snipers. [3]

Les mots n'ont pas le même poids ici et là-bas. Nous ne faisons pas tant de différence entre lieu d'art et musée. Mais à Sulaimany, construire un Musée et non pas un Centre d'art change tout : pour les kurdes c'est affirmer haut et fort que l'art contemporain est important, et qu'ils veulent se positionner sur un haut niveau de qualité, sur un niveau international, reconnu comme tel par l'UNESCO et les autres musées de par le monde.

Ce qui est montré dans un musée fait référence. La prise de responsabilité du conservateur en chef est capitale. Au Kurdistan il est délicat d'être indépendant du pouvoir politique. L'argent vient uniquement du gouvernement. Pour développer un programme pertinent, l'équipe du musée devra certes se former professionnellement mais plus encore aura besoin de protection pour éviter le détournement des lieux, de se voir imposer des artistes, interdire d'aborder la religion, la politique ou même la

_3 « Or, ce qui rend le sujet captivant, malgré le vertige des inconnues et des approximations (qui rendra tous les textes obsolètes ou de parti pris), c'est la possibilité d'intégrer à l'histoire de l'art contemporain aussi bien un contexte diplomatique que des bribes d'un journal télévisé, tout aussi déformant et trompeur que la glose d'un historien présentant l'Orient, probablement devenu aussi instable et phobique qu'une sorte de terrain vague aux allures de banlieue européenne en construction / en garde contre l'imprécision et la généralisation trop grande, et invitent à adapter à chaque fois son discours à chaque pays, à ne pas confondre spécificités et spécialités.
(…) La séparation entre le savoir pur et le savoir politique, entre la science et la recette de cuisine, est risquée, l'Orient force à prendre parti, et non son parti, donc de courir le risque de se tromper, de s'avancer, d'exposer son savoir aux snipers.
(…) Personne cependant n'a osé se dire de quel geste impérialiste et humain, sinon impérieux, le fait de compléter, de soutenir ce musée du bout du monde en son centre et du centre du monde, en son bout du milieu, partait d'une réelle encore que très ambivalente et généreuse idée. L'impulsion répondait à un héritage encore emprunt non pas du colonialisme mais de l'idée d'une France à rebours des langues orientales, des lettres persanes, des lumières comme « une œuvre humaine voulue ».
N. Surlapierre

→



Vue de l'exposition *Une utopie édifiante – La Donation La Pluie d'Oiseaux*, 2007.
La Piscine, Musée d'art et d'Industrie, Roubaix.

knowledge and political knowledge, between science and a recipe is hazardous, because the Orient obliges one to take sides, and not necessarily its side, and therefore to run the risk of making a mistake, of expressing an opinion and exposing one's knowledge to snipers. (...) Nobody however has dared express the extent to which this imperialist and human, if not imperial, act of completing and supporting this museum at the end of the world, in its centre, and of the centre of the world, in its patch in the middle, arises from a real albeit highly ambivalent and generous notion. This desire was the legacy not so much of colonialism but rather of a notion of France eschewing oriental languages, Persian letters and enlightenment as 'a deliberate work of mankind'." N. Surlapierre

_4 "There's the (...) urgent need to be one of the pillars of this 'bridge of the arts'; (...) and the same questions and preoccupations keep appearing relating to the creation, identity and usefulness of a museum. (...) We also have the desire to share this experience with them, all its difficulties, doubts and certitudes, as one big professional fraternity. (...) this strange and far off story gradually enables us to tackle universal issues on art: its usefulness, meaning, perception, infinite boundaries, appeal and display." S. Botella-Gaudichon

quently, to invite the donating artists to sponsor other artists in order to extend the pertinence of those whose work was already present in the collection, in keeping with the place where they were to be displayed.

Many people consider this region to be one of the most dangerous in the world. Nonetheless, to date, 91 artists or artists' collectives from China, England, Germany and France have donated paintings, engravings, silkscreen prints, photographs, installations, videos and more, no doubt aware of the plight of the Kurdish people as well of the special alchemy involved in creating this project, and because they reckon that the adventure undertaken by the Pluie d'Oiseaux is a rare example of artists being given total freedom of expression by their fellow man.

The museum and its location

Not only have you got a museum precisely where you would not expect to find one, but it's a contemporary one at that!

The fact that it's in Iraqi Kurdistan makes it all the more interesting, as Nicolas Surlapierre points out, giving the history of contemporary art a diplomatic context and the feel of a televised news programme, because the Orient obliges one to take sides, and not necessarily its side, and therefore run the risk of making a mistake, of expressing an opinion and exposing one's knowledge to snipers.[3]

Words don't have the same weight here as there. We barely differentiate between a 'place of art' and a 'museum', but in Sulaimany, the fact of building a Museum rather than an Art Centre is all-important; for Kurds, it's a question of stating loud and clear that contemporary art is important and that they want to aim high, internationally, and be recognised by UNESCO and other museums around the world.

What is shown in a museum is taken to be authoritative. The commitment of the head curator is therefore vital. In Kurdistan it's not easy to act independently of the powers that be, and the only source of finance is from the government. In order to develop a meaningful programme, the museum staff's must obviously be trained professionally, but even more importantly, they will also need protection in order to avoid the premises being appropriated, artists being imposed, or religion, politics and even philosophy being banned as subjects for discussion under threat of loss of financial backing, and to avoid the pitfall of preferring to do nothing rather than taking risks.

An international network providing international content

Obviously the Donation will not be the museum's only collection, but it will serve as the basis for its overseas collections. It will be handed over with its inventory, additional documentation, films, etc.

One of the museum's aims is to establish links with other museums, in Baghdad as well as outside Iraq. We're working on that. La Piscine (Roubaix) exhibited the Donation in 2007-2008, inaugurated in the presence of the wife of the Iraqi president.[4]

In Kurdistan and Europe, people are rallying, networks are being created. Things are happening, slowly moving in favour of skills, artistic as well as organisational and human...
... more to follow. ■



Buhua, *Sans Titre*, 1998. Crayon sur papier, 50x49 cm.

philosophie sous menace de perdre le financement, et pour ne pas finalement en arriver à préférer qu'il ne se passe rien plutôt que de prendre des risques.

Un contenu et un réseau international

La Donation ne sera évidemment pas la seule collection de ce musée, mais sera le début de son fonds d'œuvres étrangères. Elle sera transmise avec son inventaire, des documentations annexes, films, etc.

Un des objectifs du musée est d'établir des liens avec d'autres structures muséales – à Bagdad, mais aussi en dehors de l'Irak. Nous y travaillons. La Piscine (Roubaix) a exposé La Donation en 2007-2008, inaugurée en présence de l'épouse du président irakien. [4]

Au Kurdistan et en Europe, des gens se mobilisent, des réseaux se créent. Des choses se passent, qui vont dans le sens de la recherche de la qualité tant artistique qu'organisationnelle et humaine…

… à suivre.

www.lapluiedoiseaux.asso.fr

_4 « Il y a (…) l'impérieuse nécessité d'être un des piliers de ce « pont des arts » ; (…) apparaîtront les mêmes interrogations, les mêmes préoccupations, sur la création, l'identité, l'utilité d'un musée. (…) Nous avons également le désir de partager avec eux cette expérience, les difficultés, les doutes et les certitudes dans une fraternité professionnelle. (…) cette histoire éloignée et étrangère, peu à peu, nous permet d'approcher les questionnements universels sur l'art : son utilité, son sens, sa perception, ses limites infinies, ses séductions, son exposition ».
S. Botella-Gaudichon

Les donateurs :
Jean Ampe - Belinda Annaloro - Jean-Louis Accettone - Francis Maladry dit Beaudelot - Mahdjoub Ben Bella - Anne Benoît - Olga Boldyreff - Gilles Boully/Christophe Cardona - Emmanuel Brillard - Buhua - Alain Buyse - Christiane Calonne et Jacques Dupuich - Martine Caytan - Christophe Cellier - Jacques Cerutti - Vincent Chabaud - Didier Cholodnicki - Le collectif BLNK - Pierre-Yves Cuaud - Joël Cunin - Brigitte Chottin - Benoît Coze et Bo Dongbo - Michel couturier - Jérôme Delisse - Fabien Delvigne - Christine Depuidt - Pierre Alexis Deschamps - Francis Deschodt - Marie-Christine Dubois - Florence Dubus - Gérard Duchêne - Hubert Duquesnoy - Jacques Fhima - Léopold Frankowiak - Roger Frézin - Bertrand Gadenne - Elsa Gaudefroy-Demombynes - Nathalie Grall - Jacqueline Gueux - David Gomez - Edith Henry - Saskia Hinrich - Sylvain Houcke - Antony Jacob - Jean François Laurent - Eric Lebrun - Christian Leclercq - Vincent Legallois - Yann Legrand - Dominique Leloir - Yi Ling - Pierre Lobstein - Didier Majewski - Maniasuki - François Martinache - Tony Masschelein - Siham Menem - Patrick Meunier - Bernard Michez - Ku Xue Ming - Francis Moreeuw - Patricio Ocampo - François Oliver - Gaby On'Zekwu - Jean Philippe Papin - Marielle Paquet - Sylvie Pautrat - Jean-Gabriel Périot - Frédérique Pol - Richard Rapaich - Hervé Robillard - Marina Rosselle - Manuel Ruiz Vida - Stefanie Seltner - Alan Soffer - Janusz Stega - Sophie Vauprè - Nadine Voillat - Dimitri Vazemsky - Van M - Hervé Waguet - Franck Wallerand - Annie Hsiao-Ching Wang - Karina Waschko - Mikael Wittassek



Paul Engrand, *Nous Deux*, 999.20.5 © Philip Bernard

NANCY CASIELLES

L'art contemporain face à l'**homme du commun**

En 1945, Jean Dubuffet invente le terme d'Art Brut [1] afin de qualifier des œuvres d'artistes indemnes de culture artistique. Ce champ de l'art que l'on appelle communément aujourd'hui Art outsider fait de plus en plus d'émules.
Les rapports qu'entretiennent art contemporain et art brut seraient impossible à aborder en quelques lignes mais essayons d'élaguer le sujet avec Savine Faupin, Conservatrice au LaM, Lille Métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Villeneuve d'Ascq (Fr), et Carine Fol, Directrice du Musée art & marges à Bruxelles (Be). Toutes deux œuvrent au quotidien à la diffusion et à la prospection d'œuvres outsider et tentent de rompre avec les préjugés en favorisant la confrontation de l'art outsider à l'art issu du champ artistique traditionnel.

Le 25 septembre, le LaM rouvrira ses portes après d'importants travaux d'agrandissement qui permettront, notamment, d'exposer en permanence la collection d'Art Brut. Rencontre avec Savine Faupin, Conservatrice en chef en charge de la collection d'Art Brut au LaM.

Nancy Casielles : ***La collection de l'Aracine constitue un fonds spécifique au sein du LaM. Pourquoi celui-ci n'a-t-il pas été intégré à la collection d'art moderne et d'art contemporain ? Pourquoi a-t-il gardé un statut à part entière ? Est-ce une volonté des donateurs ou de l'institution ?***
Savine Faupin : L'acte de donation de la collection de l'Aracine, en 1999, stipulait clairement cette volonté de rester un ensemble afin que les œuvres ne soient pas dispersées dans le musée. C'est également le cas de la collection d'art moderne qui est issue de la donation Masurel. L'Aracine a par ailleurs toujours travaillé dans l'esprit de la collection de Jean Dubuffet ; c'est pourquoi l'utilisation du terme « Art Brut » est requise. Le nom du musée comprend les trois identités afin qu'elles soient clairement identifiables : Musée d'Art Moderne, d'Art Contemporain et d'Art Brut. Le projet du musée a été créé autour d'une collection, celle de la donation Masurel empreinte de l'esprit de deux collectionneurs. Il y a d'une part Roger Dutilleul, premier collectionneur d'œuvres cubistes en France, qui lègue sa collection à son neveu, Jean Masurel. Ce dernier l'enrichit et la complète depuis 1920 et décide ensuite de la donner à la communauté urbaine de Lille. Le musée a été construit afin d'abriter cette collection d'art moderne de la donation Masurel. A l'époque, les Masurel avaient aussi écrit dans leur acte de donation ce qu'ils souhaitaient voir respecté comme le fait que le musée soit ouvert à l'art de son temps et de son époque. Cette aspiration a d'ailleurs permis l'arrivée de la collection d'Art Brut puisque d'emblée le musée n'est pas figé dans la collection Masurel. L'un des ponts importants du projet scientifique et culturel rédigé en 2000, était de mettre en avant cette idée d'un musée de collections avec l'art moderne issu de la collection privée Dutilleul-Masurel, l'art brut et la collection de l'Aracine, constituée par une association et pensée d'emblée comme une collection publique ouverte au public et, entre les deux, celle d'art contemporain. Celle-ci n'est pas issue d'une donation, elle a été constituée et se constitue en fonction des différents conservateurs du musée. Le LaM est un musée de collections permanentes qui a pour ambition de privilégier les confrontations et/ou rapprochements lors d'expositions temporaires. L'idée de transversalité est bien présente dans l'esprit du musée mais au sein d'expositions temporaires comme par exemple *Hypnos* [2] organisée l'année dernière à Lille dans le cadre de Lille 3000, qui

→

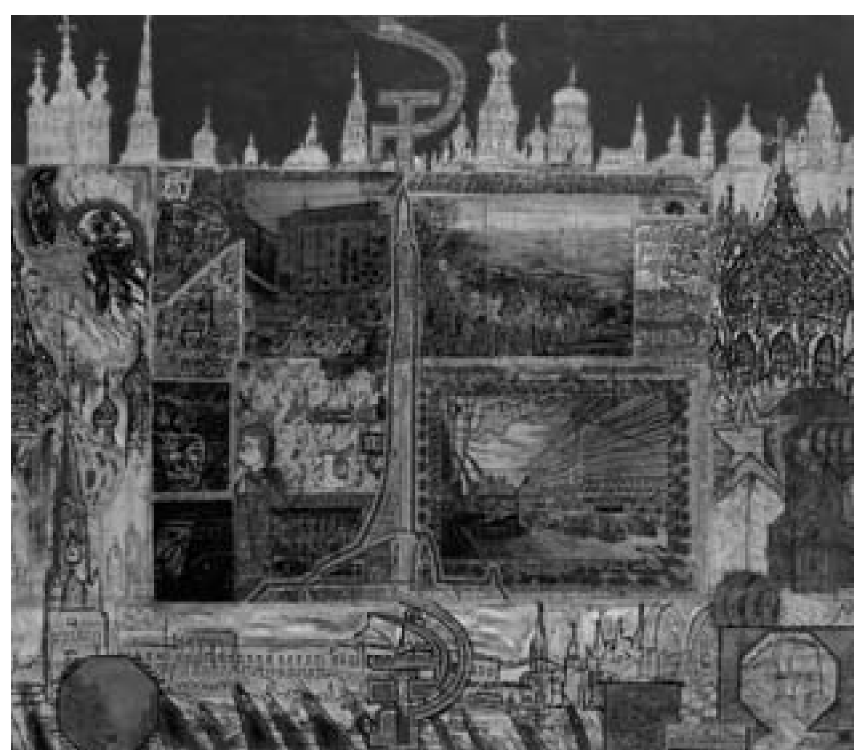
NANCY CASIELLES

Contemporary art meets “**common man**”

In 1945, Jean Dubuffet invented the term Art Brut[1] in order to describe works by artists without any exposure to or training in the art world. This field of art, widely known nowadays as Outsider Art, is emulated by an ever-growing number of people. It is impossible to get to grips with the various relationships between contemporary art and Art Brut (or Outsider Art) in the space of a few lines, but we shall try to grasp the essentials with Savine Faupin, Curator of Art Brut at the LaM, the Lille Metropolitan Museum of Modern Art, Contemporary Art and Art Brut in Villeneuve d’Ascq, and Carine Fol, Director of the Musée Art & Marges in Brussels. Both constantly strive to promote and renew Outsider Art in the hope of breaking down existing prejudices towards it by bringing it into direct contact with more traditional fields of art.

On 25 September 2010, the LaM re-opens its doors following major extension work, primarily to enable its collection of Art Brut to be on permanent display. Nancy Casielles met with the collection’s curator-in-chief, Savine Faupin.

Nancy Casielles: ***The Aracine Collection constitutes a separate group of works at the centre of the LaM. Why has it retained a separate status rather than being incorporated into the museum’s collections of modern and contemporary art? Was that the wish of the donators and/or the museum itself?***
Savine Faupin: When the Aracine Collection was donated in 1999, the desire to keep its contents together rather than dispersed throughout the museum was clearly stipulated. This is also the case for the Masurel modern art collection. Aracine has always been run in the spirit of the Jean Dubuffet Collection, which is why the term Art Brut is insisted upon. The museum’s name incorporates all three entities – modern art, contemporary art and Art Brut – so that each is clearly identifiable. The original museum project was based around one collection, the Masurel Donation, which itself was stamped with the spirit of its two collectors, Roger Dutilleul, the first collector of Cubist works in France, and his nephew, Jean Masurel, to whom he bequeathed his collection. The latter continued adding to the collection from 1920, bequeathing it, in turn, to the metropolis of Lille in 1979. The museum was built in order to house this modern art legacy. At the time, Jean Masurel and his wife, Geneviève, included in the bequeathal act the things they wished to have respected such as the fact that the museum should be open to art of its time and era. It was this stipulation wish that enabled the advent of the Art Brut collection as, from the outset, it was clearly stated that the museum was not to be limited to the Masurel Collection. One of the important ’bridges’ created by the museum’s scientific and cultural project drawn up in 2000 was the promotion of this notion of a ’collections museum’ composed of modern art from the private Dutilleul-Masurel Collection on the one hand, and Art Brut and the Aracine Collection compiled by an association and, from the outset, considered as a collection open to the public on the other hand, with the contemporary art collection in-between the two. The latter is not the result of a donation but has been put together, and continues to be so, by the museum’s different curators. The LaM is a museum of permanent collections that aims to focus on notions of confrontation


Willem Van Genk, *Amsterdam Moskou KLM*, 999.51.3 © Philip Bernard

proposait une réflexion autour de l'inconscient dans la première moitié du 20ème siècle. Des œuvres d'Art Brut, d'œuvres spirites et médiums étaient associées à des œuvres qui leur étaient contemporaines, notamment issues du surréalisme.

N.C. : *On dépasse peu à peu l'idée que les œuvres issues de l'Art Brut ont des caractéristiques bien spécifiques ou une esthétique particulière afin d'insister sur la diversité de ce champ de l'art. Pourtant ce « mouvement » conserve son particularisme dans l'histoire de l'art ; comment peut-on dès lors le définir ? Quelles sont ses caractéristiques ?*

S.F. : En fait l'Art Brut n'existe quasi pas dans l'histoire de l'art ; cet intérêt est assez récent. Par exemple, on n'aborde pas l'Art Brut au cours des études en Histoire de l'art excepté certains professeurs qui en parlent par affinité. Lorsque j'ai fait mes études à l'Ecole du Louvre, à Paris, on a évidemment abordé l'œuvre de Jean Dubuffet mais on ne parlait pas d'Art Brut. Je pense qu'il faut être avant tout conscient que la reconnaissance de l'Art Brut n'est pas encore tout à fait acquise. C'est pourquoi les questions qui touchent les différences ou les proximités avec l'art contemporain ne vont pas être réglées de sitôt ! Il s'agit d'une partie du travail du musée de parler d'Art Brut dans le champ de l'histoire de l'art traditionnel en montrant que ce qui paraît différent ne l'est peut-être pas tant que ça. Les œuvres étiquetées « Art Brut » ont commencé à être collectionnées à la fin du 19ème siècle par des médecins ou des artistes qui cherchaient d'autres formes d'expression. Notamment les Surréalistes qui essayaient de trouver d'autres orientations à l'automatisme. En regardant ces œuvres, l'une des questions fondamentales que l'on doit se poser est de savoir pourquoi des gens comme André Breton, Marx Ernst ou d'autres s'y sont intéressés. À un moment donné, il y a quelque chose qui se produit par rapport à des œuvres qui ne viennent pas d'un parcours normé. Ces œuvres réussissent à exister et c'est cela qu'il faut réussir à montrer dans le projet du musée.
Dans les années 60-70, certains artistes ont pris connaissance des recherches de Dubuffet et quelques-uns s'y sont intéressés afin d'enrichir une recherche personnelle. Arnulf Rainer a, par exemple, une collection d'art outsider. Un autre exemple provient de l'Ecole des Beaux-arts de Bourges dans les années 60-70 : des étudiants découvrent les œuvres de Pierre Petit et de son épouse qui réalisaient des petits objets, sortes d'objets-jouets et certains en achètent voire en collectionnent. C'est sans aucune prédisposition particulière vis-à-vis de l'Art Brut de la part des étudiants que cette rencontre a eu lieu. Pour eux, la confrontation avec ces créations a été déterminante dans leur parcours pour saisir que d'autres chemins étaient possibles dans le domaine des arts plastiques. Le musée vient d'ailleurs d'acquérir un ensemble d'œuvres des Petit collectionnées par l'artiste Jacques Halbert.

N.C. : *Ce dernier exemple prouve que finalement ces artistes devraient avoir un statut identique aux autres qui plus est dans le domaine de l'art contemporain où le savoir-faire n'est pas requis et où les disciplines sont éclatées…*

S.F. : Il subsiste néanmoins des situations quelque peu différentes au niveau notamment de l'engagement personnel. Certains artistes sont dans un processus créatif mais pour autant sans rechercher la reconnaissance. Si dans la création il y a beaucoup de proximité, certains artistes restent fort fragiles… Mais il est évident que la fragilité n'est pas l'apanage des artistes bruts.

N.C. : *Dubuffet a fort insisté sur la spécificité de ces créations artistiques, leurs différences et particularités par rapport aux créations traditionnelles. J'ai le sentiment que la tendance actuelle, même si j'entends bien qu'il y a encore beaucoup de réticences et de préjugés sur l'art brut, est plutôt à la « normalisation » de ce champ de l'art ou du moins à son intégration dans le monde artistique contemporain… N'y a-t-il pas une contradiction entre cette volonté des pionniers et cette envie, fort légitime, de « normaliser » ce type d'art et de l'ancrer dans les démarches contemporaines ?*

S.F. : L'essentiel est d'arriver à se débarrasser des étiquettes afin de pouvoir

→

→

and/or connections within temporary exhibitions. Transversality is most definitely part of the museum's ethos, but within the context of temporary exhibitions like *Hypnos*[2], organised last year as part of Lille 3000, which offered a look at the subconscious in the first half of the 20th century. Art Brut works, spiritist works and mediums, were displayed with works created at the same time as them, notably by Surrealists.

NC: ***The idea that Art Brut works share specific characteristics or a well-defined aesthetic is gradually being abandoned in favour of an insistence upon their diversity. However the 'movement' retains a distinctive identity within the history of art. How would you define it and what are its characteristics?***
SF: In fact, Art Brut hardly features in the history of art; this interest in it is relatively recent. For example, when studying history of art in France, you don't even touch upon it unless a professor with a particular affinity for it happens to mention it. When I did my studies at the École du Louvre in Paris, we obviously referred to the work of Jean Dubuffet but we didn't talk about Art Brut. Above all, I think you have to be aware that Art Brut has not yet been given proper recognition. Which is why issues concerning its differences and similarities with contemporary art have got some way to go before they are settled! Part of the museum's work is precisely to discuss Art Brut in reference to traditional history of art and show that its differences are perhaps less so than they appear. Works labelled "Art Brut" began to be collected at the end of the 19th century by doctors and artists seeking alternative forms of expression, especially by the Surrealists who were trying to find other directions than automatism. When looking at these works, one of the basic questions one asks oneself is why people like André Breton, Max Ernst and others were interested in them. Sooner or later, something happens in relation to works that are produced outside the normal circuit. These works succeed in existing and it's that that the museum itself must succeed in putting across.
During the 1960s and 1970s, various artists learnt of Dubuffet's work in this domain and a number of them pursued his ideas to enhance their own work. Arnulf Rainer, for example, began collecting Outsider Art. Another example was the students at the …cole des Beaux-Arts in Bourges, who upon discovering the work that Pierre Petit and his wife were producing – sort of small object-toys – began buying and even collecting them. The students had no particular predisposition towards Art Brut; it was simply that coming across these creations was a determining factor in their careers, for it enabled them to realise that other paths were open to them within the visual arts. Indeed, the LaM has just acquired a group of works by the Petit originally collected by the artist Jacques Halbert.

NC: ***This last example proves that, in the end, these artists should have the same status as others, especially within the field of contemporary art where knowledge is not required and where the barriers between disciplines have been broken down…***
SF: There still are, however, examples of really quite different levels of personal commitment, for some artists create without seeking recognition. While there may be similarities in the actual creative process, some artists remain extremely vulnerable… Not that vulnerability is the preserve of Art Brut artists.

NC: ***Dubuffet insisted strongly upon the distinctiveness of these artistic creations, upon their singularities and differences compared to traditional creations. Even if there is still quite a bit of reticence and prejudice towards Art Brut, I feel that increasingly there is a move towards its 'normalisation' or at least towards its integration into the world of contemporary art. However, I wonder if there is not a contradiction between the volition of these pioneers and the desire, albeit legitimate, to 'normalise' this type of art and anchor it within the parameters of contemporary practice?***
SF: The important thing is to get rid of all labels in order to be able to appreciate Art Brut for what it really has to offer. When we first started researching these artists at the museum, we found ourselves up against numerous biographic-style observations focusing on their illnesses or specific lifestyles. We chose to provide the visitor with a certain amount of biographical detail but to focus on the individual's work rather than his person. It's important to mention the fact that Aloïse Corbaz and Adolf Wölfli created their work within the context of a hospital, for it was there that they were able to develop and produce their work, but it's unnecessary to stigmatise and systematise their personal history. What differentiates various works is the context in which they were created. You have to find a balance, without going into details (frequently rather macabre), and avoid getting caught up in the account, thereby forgetting to discuss the work. That's an important aspect of our work ñ getting the visitors to look at the works rather than just getting them interested in the artists' lives. These works frequently bear initials or nicknames and, where possible, we try to trace the artist's real name.

When Wölfli became well-known, he started planning an exhibition and a catalogue of his work. He was not the instigator of this idea. His doctor, Walther Morgenthaler, wrote a piece about Wölfli's work which aroused ever-greater interest… This kind of assistance, slightly empirical at the outset, soon led to a more classic approach without changing the artist's work. Wölfli fed off this recognition. AndrÈ Robillard, too, is always happy to take part in an exhibition. His work lives, circulates and is sold in galleries without it being in any way weakened. The only safeguard is the honesty with which people support these artists. But examples to the contrary also exist. To wit ACM who, after a fine arts training, abandoned the traditional art world due to

Aloïse Corbaz, *Noël / Château de Blümenstein / Ange*, 999.21.1 © Philip Bernard



→

lack of recognition. His encounter with Madeleine Lommel, one of Aracine's founders, was responsible for triggering something in his creativity, and he started producing his sculpture-architecture, made from machines, which was collected by Aracine and exhibited for the first time at the LaM. His vulnerable personality meant that his contact with potential buyers required a modicum of supervision, and that is precisely part of what the museum sets out to achieve.

NC: ***Do you think the public's attitude to Art Brut has evolved?***
SF: Yes, little by little, but there are still some blockages. Lots of people still want to know what illness the artist suffered from. We reply that that is not the museum's concern, that we are not doctors; indeed, the artist in question was frequently not even ill!

NC: ***Michel Thévoz[3] reckons that the systematisation of the workshops has damaged the quality of Art Brut works. What is your opinion?***
SF: If you pursue that line of thinking, you should also question the medication used in these establishments, which was nonetheless vital for the patients! Interesting things are still coming out of the workshops. Judith Scott, for example. In her case, the workshop enabled her to start being creative; she hadn't done anything before being at the *Creative Growth Art Center*. You can't have such a cut-and-dried opinion of the workshops. Interesting things are also coming out of La Pommeraie centre in Belgium. Of course there's a sense of condescension towards the handicapped which leads people to be interested in what they produce, but there is work that goes way beyond therapy.

NC: ***What criteria define the growth of the Museum's Art Brut collection?***
SF: On the one hand there's the desire to incorporate historic works in order to complete groups of works that are less well rounded. That's the case with artists like Wölfli, Aloïse and Lesage. And then, on the other hand, we're able to continue finding contemporary work, mainly through the workshops. Not long ago, for instance, the property of resident-cum-landscapist Jean Grard was salvaged, together with all its weathervanes, merry-go-rounds and series of characters made from recuperated objects. The site had recently been studied by a photographer-ethnologist and an actress. We also incorporated the work of a workshop linked to a hospital in the north of France which had been operating for almost fifty years but which was obliged to close down. Dubuffet used to acquire works there and the museum has been working with the place since it began collecting Art Brut. We've established very special relationships with certain hospitals since 1997, and they bring patients to visit the Art Brut collection as well as letting them discover the other collections.
Naturally discussions concerning acquisitions take place within the museum in order to ensure that the all three collections continue to grow. Modern art is extremely costly in comparison with contemporary art and the price of some of the more historic Art Brut works has risen sharply. A balance therefore has to be found between these different acquisitions since they share a common budget.

NC: ***The museum plans to bring the collections face to face within the context of temporary exhibitions. How do you see this working?***
SF: Both the donators and the museum wished for this kind of transversality. However, it won't be systematic; there will also be solo exhibitions, notably a retrospective dedicated to Wölfli in 2011. We'll ensure that there will be a balance between one-man shows and themed exhibitions, whether in the field of modern art, contemporary art or Art Brut. The exhibition *Habiter poétiquement* ('Living poetically') which will accompany the museum's re-launch confronts contemporary art and Art Brut with the way in which artists live poetically within the world as the underlying theme.

NC: ***In your view, what is the best example of transversality between Art Brut and contemporary art?***
SF: The approach of people like Harald Szeemann immediately springs to mind, with events like *Documenta 5*, in 1972, where Wölfli was shown, and another small exhibition in 1963, *Insania Pingens*, which he organised with a Cocteau text in the catalogue. His way of seeing things was very exciting. He succeeded in discovering works and bringing them to the public. He also showed special interest in the sites of various resident-landscapists by having models of them made.

NC: ***Lastly, you insist on using the term Art Brut while others favour Outsider Art or Differentiated Art. Why is this?***
SF: First and foremost, that was the wish of the donators. The Aracine Collection was the first to use the term Art Brut, even if Dubuffet claimed that it had already been registered. Michel Thévoz wrote to Aracine to prevent them from using the formula, but Madeleine Lommel stood her ground. She looked into the matter and found that the expression had not in fact been registered. Her desire to retain the name was particularly symbolic for the term Art Brut corresponded very closely with the spirit of the Aracine Collection. Nowadays, the expression Outsider Art is more prevalent than Art Brut, and more widely preferred. The term Art Brut tends to refer more specifically to its history and origins, in other words to Dubuffet's involvement in this field. As far as the museum is concerned, the notion of Art Brut acquires its real meaning in relation to the history of art, without any of us actually banning the use of the word 'outsider'!

apprécier l'intérêt de l'Art Brut. Lorsque nous avons commencé à faire des recherches au musée sur ces artistes, on s'est trouvé confronté à de nombreux commentaires d'ordre biographique qui tournaient autour de la maladie ou de situations de vie particulières. Nous avons fait le choix de donner aux visiteurs quelques éléments biographiques mais en focalisant l'intérêt sur la création et non sur la personne. Le fait de dire qu'Aloïse Corbaz ou Adolf Wölfli ont fait leurs œuvres dans le contexte d'un hôpital reste important car c'est là aussi qu'ils ont pu développer une œuvre mais il ne faut pas pour autant stigmatiser et systématiser l'histoire personnelle de ces artistes. Ce qui différencie certaines œuvres, c'est leur contexte de réalisation. Il faut trouver un équilibre, sans entrer dans des détails, qui sont parfois un peu macabres, et éviter de partir dans la narration en oubliant d'aborder l'œuvre. C'est un travail important à faire. Il faut amener les visiteurs à regarder les œuvres et pas uniquement les intéresser à la vie des ces artistes. Bien souvent, ces œuvres sont accompagnées d'initiales ou de surnoms et, dans la mesure du possible, nous tentons de retrouver les véritables noms.

Lorsque Wölfli a bénéficié d'une reconnaissance, il a envisagé une exposition et un catalogue de ses œuvres. Il n'est pas à l'origine de ce processus. Au départ, son médecin Walther Morgenthaler a écrit un ouvrage et puis, l'intérêt suscité par se travail n'a fait qu'augmenter... Ce type d'assistance, mis en place de façon un peu empirique au départ, a très vite débouché sur un système classique sans que cela altère le travail de l'artiste. Wölfli s'est nourri de cette reconnaissance. Prenons aussi André Robillard, il est systématiquement heureux de participer à une exposition. Son œuvre vit, circule et est vendue dans des galeries sans en affaiblir son travail. Le seul garde-fou est l'honnêteté avec laquelle des personnes vont soutenir ces artistes. Il y a également des contre-exemples. ACM produit des sculptures-architectures faites à partir de machines qui ont été collectionnées par L'Aracine et montrées pour la toute première fois au LaM. L'artiste a suivi une formation aux Beaux-arts et a rompu avec le milieu traditionnel de l'art par manque de reconnaissance. Sa rencontre avec Madeleine Lommel de l'Aracine a été un réel déclencheur dans sa création. Personnage fragile, il faut néanmoins un temps soit peu encadrer ses contacts avec de potentiels acheteurs et cela entre parfaitement dans les missions que se donne le musée.

N.C. : ***Vous trouvez qu'il y a une évolution du public vis-à-vis de l'Art Brut ?***
S.F. : Oui peu à peu, mais il y a encore quelques blocages. Beaucoup de personnes encore cherchent à connaître la maladie de l'artiste. On leur répond que ce n'est pas le propos du musée car nous ne sommes pas médecin et que bien souvent la personne n'était pas malade !

N.C. : ***Michel Thévoz [3] pense que la systématisation des ateliers a nui à la qualité artistique des œuvres brutes. Quel est votre avis ?***
S.F. : Si l'on suit cette logique, on peut aussi mettre en cause les médicaments, pourtant vitaux à certains patients ! Il y a toujours des choses intéressantes qui sortent des ateliers. Judith Scott, par exemple. Dans ce cas, l'atelier lui a permis de débuter une œuvre, elle n'avait rien fait avant d'être au *Creative Growth Art Center*. On ne peut pas avoir un avis aussi tranché sur les ateliers. Il y a aussi le centre La Pommeraie en Belgique d'où sortent des choses intéressantes. Bien entendu, il y a un regard condescendant porté sur les personnes handicapées qui fait que l'on s'intéresse à ce qu'elles produisent, mais il y a des travaux qui vont bien au-delà de la thérapie.

N.C. : Quels sont les critères qui définissent l'enrichissement de la collection d'Art Brut du Musée ?
S.F. : Il y a d'une part une volonté d'intégrer des œuvres historiques afin de compléter des ensembles moins bien constitués, c'est le cas avec des artistes comme Wölfli, Aloïse ou Lesage. Et puis, on a aussi la possibilité de trouver des œuvres plus contemporaines via des ateliers notamment. On a récemment sauvé le site Jean Grard, habitant-paysagiste, qui avait construit des girouettes, des manèges, des séries de personnages à partir d'objets de récupération. Ce site avait récemment fait l'objet d'une étude par le biais d'une photographe ethnologue et d'une comédienne. Nous avons également intégré à la collection les œuvres d'un atelier lié à un hôpital du nord de la France qui avait fonctionné pendant une petite cinquantaine d'années et qui a dû fermer. Dubuffet y avait cherché des œuvres et c'est également un lieu avec lequel on travaillait depuis que l'Art Brut est arrivé au musée. Depuis 1997, nous avons créé des liens très spécifiques avec certains hôpitaux afin qu'ils viennent avec des patients visiter la collection d'Art Brut, mais aussi afin qu'ils puissent découvrir les autres collections.

Bien sûr la discussion autour des acquisitions se fait au sein du musée afin de respecter l'enrichissement des trois collections. L'art moderne est très couteux par rapport à l'art contemporain et les prix de certaines œuvres historiques de l'Art Brut s'enflamment. Il faut donc trouver un équilibre entre les différentes acquisitions puisqu'il s'agit d'un budget commun.

N.C. : ***Le musée envisage de confronter les collections au sein des expositions temporaires. De quelle manière ?***
S.F. : Cette transversalité est à la fois un souhait des donateurs et du musée. Bien entendu, ces confrontations ne seront pas systématiques. Il y aura également des expositions monographiques, notamment une rétrospective consacrée à Wölfli en 2011. On veillera à une alternance d'expositions monographiques et thématiques que ce soit dans le domaine de l'art moderne, de l'art contemporain ou de l'art brut. L'exposition *Habiter poétiquement le monde* présentée à la réouverture va confronter art contemporain et art brut



→

The art & marges Museum re-opened its doors in December 2009, providing an institutional base for this association founded by Françoise Henrion in 1984. The extension works have enabled the creation of a permanent space for presenting the collection of this newly-named museum, and expanded its storage space. Carine Fol, its director since 2002, continues to explore areas of transversality with contemporary art.

NC: ***What was the reason for the slight but no less significant change in the organisation's name, from 'art en marges' ('art on the fringes') to 'art & marges' ('art & the fringes')?***
Carine Fol: I wanted the centre for the research and promotion of Outsider Art, 'art en marge', to change its name when it became a museum in order to mark its evolution while respecting its roots and past. The change was intended to help do away with the stigma attached to works created on the fringes of the art world in an unbiased way, the '&' acting as a means of bringing the art and margins together without assimilating them. The aim was to remove Outsider Art from the artistic straitjacket in which it is too readily bound. I would like this museum to be a place of artistic exchange, devoid of frontiers and barriers, where temporary exhibitions incite dialogue between artists 'on the fringe', those in the shadow, and professional artists.

NC: ***Do you think Art Brut comprises a separate 'movement' within the field of art history despite being so varied stylistically? And if so, what characterises it?***
CF: The basic characteristic, I feel, which it is important to remember, is that this 'current' is not defined by artists but by others who are themselves outside the traditional art scene. It all began in the early 20th century, when certain psychiatrists attributed artistic value to things being made in psychiatric hospitals. This was followed by Jean Dubuffet taking various works from these hospitals in order to look at them differently, within the context of his vision and his collection of Art Brut. Nowadays, it is mainly museum directors, gallery owners and exhibition curators who define the limits of Outsider Art. The power of these deciders (of whom I am one) upon this type of artist concerns me deeply. As far as the stylistic characteristics of Outsider Art are concerned, I try to illustrate their diversity, even if it is possible to identify recurring formal and conceptual elements such as the repetition of gestures and themes, the need to fill every inch of space...[4] Repetition within the creative process in no way prevents the artist renewing himself, nor is it exclusive to Outsider Art. Well-known artists like Andy Warhol and Opalka were equally concerned with repetition. It's important to point out the particularities as well as the similarities with contemporary art in order to avoid stigmatising the way in which this fraction of art is interpreted, and to steer clear of ghettoising it.
Another important feature is the sense of identity uniting the creator and his work. These artists often form an integral part of their work; they are their work. However, this feature is not the preserve of Outsider Art; indeed, outsider artists should not all be viewed in the same way. They form an immensely heterogeneous and complex group, which is why I always insist upon a multiple approach to this art.



Paul Duhem, Coll. art & marges musée
© art & marges musée.

NC: ***Does Dubuffet's description of the uniqueness of 'Art Brut' go against your desire to see this field of art 'normalised'?***
CF: Dubuffet's view of these creations focused on the absence of conditioning of Art Brut artists, in keeping with an existential approach. He spoke out in favour of 'common man' as opposed to the intellectual, chameleonesque professional artist. This viewpoint went hand in hand with his attack of the cultural establishment. Art Brut was his creation; he took works out of their context, like ready-mades, and fitted them into a circuit that ran parallel to official art. Paradoxically, it was under Dubuffet's control that Art Brut acquired artistic value, yet the creation of Art Brut automatically implied its destruction. Unlike Dubuffet, I do not take such a radical stance; it was undoubtedly necessary at the time, but is no longer so. I'm trying to modify things within the art & marges Museum, to open up the debate and thinking on Outsider Art. In practice, my task entails prospecting for artists in places where other curators don't go! Outsider Art is undergoing rapid change and I would like future generations to view these works for their strength and content rather than as a result of their creator's otherness. Thanks to the diversification of the search for work produced both by artists on their own and in institutional set-ups, I hope to be able to overcome the divisions and hierarchical approach which is still very present in the art world.
Coming back to Dubuffet, his career was unusual in that he was both a professional artist well-established on the international art scene and the defender of another, more authentic art. Michel Thévoz explains that Dubuffet wanted to create a revolution from the inside; by inventing and defending Art Brut, he hoped that the art world would change, but one can only say that the crash did not come about!

avec comme fil conducteur la façon dont les artistes habitent poétiquement le monde.

N.C. : ***Selon vous, quel est le meilleur exemple de transversalité entre l'art brut et l'art contemporain ?***
S.F. : Il y a évidemment le regard de personnes comme Harald Szeeman. Je pense à la *Documenta 5*, en 1972 où était exposé Wölfli, et à une autre petite exposition en 1963, *Insania Pingens*, qu'il avait faite à Berne avec un texte de Cocteau dans le catalogue. Son regard est vraiment passionnant. Il a réussi à sortir des œuvres et à les montrer. Il a également porté un intérêt particulier à certains sites d'habitants-paysagistes au travers de la réalisation de maquettes.

N.C. : ***Pour terminer, vous continuez à utiliser le terme d'Art Brut alors que d'autres préfèrent « art outsider », « art différencié », etc. Pourquoi ?***
S.F. : À la base, il s'agit d'un souhait des donateurs. Il faut aussi savoir que la collection de l'Aracine est la première à avoir utilisé le terme d'Art Brut, même si Dubuffet prétendait que le terme était déposé. Michel Thévoz avait écrit à l'Aracine afin de les empêcher d'utiliser cette formule. Madeleine Lommel a néanmoins tenu bon. Elle a fait des vérifications et cette expression n'était pas déposée. Son souhait de maintenir ce nom était symboliquement très fort car le terme d'Art Brut correspondait vraiment à l'esprit de la collection de l'Aracine. Aujourd'hui, la formule d'*outsider art* dépasse celle d'Art Brut et est généralement préférée. Le terme d'Art Brut fait plutôt référence à l'histoire et aux origines, c'est-à-dire aux recherches de Dubuffet. Pour le musée, la notion d'Art Brut a vraiment un sens dans la perspective d'un regard sur l'histoire de l'art sans que l'on s'interdise d'utiliser le mot d'*outsider* !

En décembre 2009, le *art & marges musée* a rouvert ses portes, donnant à cette association, créée en 1984 par Françoise Henrion, une assise institutionnelle. Les travaux d'extension ont permis de créer un espace permanent afin de présenter la collection et d'agrandir la réserve de ce lieu devenu musée. En 2002, Carine Fol a repris la direction et multiplie depuis les expériences de transversalité avec l'art contemporain.

Nancy Casielles : ***Qu'est ce qui a motivé le léger mais non moins essentiel changement de nom de l'institution, d'« art en marges » à « art & marges » ?***
Carine Fol : J'ai souhaité que le centre pour la recherche et la diffusion de l'art outsider « art en marge » change de nom lors de la muséification. Ce changement de nom marque une évolution tout en respectant les racines et le passé du centre. Il contribue à déstigmatiser sans distinction les œuvres issues des marges de l'art. Le « & » étant une conjonction qui rassemble l'art et les marges sans les assimiler. L'objectif est de sortir l'art outsider d'un certain carcan artistique dans lequel on l'enferme encore trop fréquemment. Je souhaite que ce musée soit un espace de dialogue artistique, sans frontières ni barrières, au sein duquel les expositions temporaires sont destinées à encourager le dialogue entre les artistes « en marge », ceux de l'ombre et les artistes professionnels.

N.C. : ***Pensez-vous que l'Art Brut constitue un « mouvement » à part entière dans le champ de l'Histoire de l'art alors que stylistiquement il est si multiple? Si oui, qu'est-ce qui le caractérise ?***
C.F. : La caractéristique fondamentale, selon moi, consiste à bien garder à l'esprit que ce ne sont pas des artistes qui définissent ce « courant » mais bien des personnes extérieures. Tout a débuté au début du 20ème siècle, lorsque certains psychiatres ont attribué une valeur artistique aux créations issues du milieu asilaire. Par la suite Jean Dubuffet a sorti certaines œuvres des hôpitaux psychiatriques afin de les appréhender autrement dans le cadre de sa notion et de sa collection d'art brut. Actuellement ce sont surtout les directeurs de musées, galeristes et commissaires d'expositions qui définissent les limites de l'art outsider. Le pouvoir qu'ont ces décideurs, dont je fais partie, sur ce type d'artistes me questionne énormément.
En ce qui concerne les caractéristiques stylistiques de l'art outsider, je m'efforce de montrer leur diversité, bien que l'on puisse identifier des éléments formels et conceptuels récurrents : la répétition gestuelle et thématique, le remplissage… [4] La répétition dans le processus créatif n'empêche nullement l'artiste de se renouveler et n'est en outre pas l'unique apanage de l'art outsider. Des artistes bien connus comme Andy Warhol ou Opalka sont également dans un processus de répétition. Il est important de pointer les spécificités tout en pointant également les similitudes avec des démarches contemporaines afin de ne pas stigmatiser la lecture et de ne pas ghettoïser cette fraction de l'art.
Une autre caractéristique majeure réside dans le lien identitaire qui unit le créateur à son œuvre. Ces artistes font très souvent partie intégrante de leurs œuvres, ils sont leurs œuvres. Dans ce cas également cette caractéristique n'est pas uniquement présente dans l'art outsider et tous les artistes outsiders ne peuvent être considérés de la même manière. Il s'agit d'un groupe très hétérogène et complexe. Vous comprendrez que j'insiste toujours sur une approche multiple de cet art.

N.C. : ***La spécificité des créations « Art Brut » telle que définie par Dubuffet ne rentre-t-elle pas en opposition avec votre souhait de tendre à la « normalisation » de ce champ de l'art ?***
C.F. : Dubuffet a abordé ces créations en mettant en exergue le non-conditionnement des auteurs d'art brut qui allait de pair avec une approche existentielle ; il défendait « l'homme du commun » dans une logique d'opposition à l'artiste professionnel intellectuel et caméléon. Sa démarche était farou-

→

→



Pascal Tassini, Coll. art & marges musée© art & marges musée.

Nevertheless, to some extent I see myself as following in Dubuffet's footsteps. It was he who was responsible for instilling me with such passion for this art – one which is rarely accessible through its creators, requiring you, instead, to seek it out at source. My mission is to stand up for the creators I discover as if they were fully-fledged artists.

NC: ***The concept of Art Brut has evolved, and other terms have come into use, yet shows combining Outsider Art and contemporary art are still rare… Can you give us some examples of this particular transversality?***
CF: The field of Outsider Art is clearly evolving over time, both in the way it is perceived and the context in which it is displayed.
Even if you ignore those involved with it on a daily basis, you cannot ignore Harald Szeemann. For me, he was responsible for by far the best examples of transversality within this field, he wanted to defend these artists, such as Wölfli and Aloïse, or even Robert Garcet, through their work, not through their otherness. He identified individual mythologies. He was a pioneer in this domain with events like *Documenta 5* where he presented works by Wölfi, or 'Visionary Austria' and 'Visionary Belgium'. He succeeded in doing away with barriers and concentrated on the content of works. I should also cite the work done in this field by the museum in Villeneuve d'Ascq which will shortly become the first museum to bring together modern art, contemporary art and Outsider Art. But there's still a long way to go! For instance, we have noticed that the new public drawn to Outsider Art since the opening of the art & marges Museum, is still, on occasion, afraid of it. This is why it is so important to try to avoid thinking in terms of categories and to favour individuals. Because ultimately, it is the works themselves that bowl the spectators over.

NC: ***Lastly, does the desire to integrate Outsider Art into contemporary art influence the kind of works you look for, so that they fit in better with the contemporary 'aesthetic'?***
CF: It's impossible to have a completely blank view of our era, untainted by contemporary art. What I find interesting is the presence of inexplicable temporal affinities. As, for example, that which led several artists to turn to abstraction at almost exactly the same moment. Looking at the work of the well-known contemporary artist Annette Messager and that of Pascal Tassini at Créahm in Liège, affinities can be found even though their existential and cultural contexts are very different. Pascal Tassini is not familiar with contemporary creativity, but his work is very much of its time. These stylistic similarities transcend their differences. Another basic aspect is the issue of the boundary of a work of art. At what point does a creation become a work of art if the 'creator' does not refer to himself as an artist, consciously or unconsciously? In this case, it's the context that defines the work – the creation is taken out of its context and placed in the sanctuary of contemporary art. As I said before, it's through the view and power of those who show the works within the spheres of Art Brut or official art that their status changes. With regard to contemporary aesthetics, the boundaries of contemporary art have burst open so wide that it is virtually impossible to define them. Even in Dubuffet's era, the choices made were influenced by contemporary creativity and therefore favoured a certain type of work; everybody involved with the world of Outsider Art contributes to its creation, one that is constantly growing and transforming. ■

–[1] ART BRUT refers to "all manner of production showing a spontaneous and strongly inventive character, dependent as little as possible upon customary art or cultural stencils, and made by obscure people, unheard of in professional art circles", see Jean Dubuffet, "La Compagnie de l'Art Brut" in Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, (ed. Hubert Damisch), Gallimard, Paris, 1967, Vol 1, p.167.

–[2] *Hypnos. Images et inconscients en Europe (1900-1949)*, Hospice Comtesse, Lille, 2009.

–[3] Michel Thévoz was curator of the Art Brut collection and professor of art history at the University of Lausanne.

–[4] See: Fol, Carine, "A répétition: obsessions gestuelles et imagées" in *Bulletin* n°77, published in conjunction with the exhibition *A répétition* (Art en Marge, Brussels, 2005). This text was also published in English under the title "More than Obsession" in *Raw Vision*, n°60, Autumn-Winter 2007.

chement nourrie d'une attaque à l'encontre de l'*establishment* culturel. L'art brut est sa création, tel un *ready-made* il a sorti des créations d'un contexte pour les contextualiser au sein d'un circuit parallèle à l'art officiel. Paradoxalement c'est sous la coupe de Dubuffet que l'Art Brut a acquis une valeur artistique. La création de l'Art Brut comprend automatiquement sa destruction. À la différence de Dubuffet, je ne souhaite pas une attitude aussi radicale, elle était certes nécessaire à l'époque mais plus maintenant. J'essaie au sein du art & marges musée à veiller à nuancer les choses, d'ouvrir le débat et la réflexion sur l'art outsider. Dans les faits, ma mission consiste à prospecter, à aller chercher des artistes là où d'autres commissaires n'iront pas ! L'art outsider est en pleine évolution et mon souhait est que dans l'avenir on regarde ces œuvres pour leur force, leur contenu et non plus à travers l'altérité de leur créateur. Grâce à la diversification des recherches, chez des artistes isolés et en milieu institutionnel, j'espère pouvoir dépasser les clivages, la hiérarchisation encore tellement présente dans le milieu artistique.

Pour revenir à Dubuffet, son parcours est particulier car il était à la fois artiste professionnel bien introduit dans le monde de l'art international et le défenseur d'un art autre, plus authentique. Michel Thévoz explique que le souhait de Dubuffet était de mener une révolution de l'intérieur ; par l'invention et la défense de l'art brut, il espérait que le monde de l'art change, mais l'on ne peut que constater que le crash ne s'est pas produit !

Néanmoins, je me considère quand même dans une certaine mesure dans la lignée de Dubuffet. Il est à l'origine de ma passion pour cet art qui ne se révèle pas toujours à travers ces créateurs, qu'il faut vraiment aller chercher à la source. Ma mission est de défendre les créateurs que je recherche comme des artistes à part entière.

N.C. : ***Le concept d'Art Brut a évolué, d'autres appellations ont vu le jour, pourtant les manifestations mêlant Art outsider et Art contemporain sont encore rares… Quels sont les exemples à citer en termes de transversalité ?***

C.F. : Ce qui est indéniable, c'est que le champ de l'art outsider évolue avec le temps à travers le regard que l'on y porte et le contexte de sa monstration. Si l'on fait fi des personnalités qui baignent là-dedans au quotidien, on ne peut que citer quelqu'un comme Harald Szeemann. Pour moi, il s'agit incontestablement du meilleur exemple dans le domaine car il souhaitait défendre ces artistes, Wölfli ou Aloïse pour n'en citer que deux ou encore Robert Garcet, à travers leur œuvre et non leur altérité. Il pointait les mythologies individuelles. Il est pionnier dans ce domaine avec des manifestations comme la *Documenta 5* où il présentait des œuvres de Wölfi, ou encore « L'Autriche visionnaire » ou la « Belgique visionnaire ». Il a réussi à supprimer les barrières et s'est concentré sur le contenu des œuvres. On se doit également de citer le travail que fait dans ce domaine le musée de Villeneuve d'Ascq qui sera le premier musée qui rassemblera de l'art moderne, contemporain et outsider. Bien sûr, ce n'est pas encore gagné ! Depuis l'ouverture du art & marges musée, nous constatons la venue d'un nouveau public chez qui il y a encore parfois une peur face à l'art outsider. C'est pourquoi, il faut vraiment essayer de ne pas réfléchir en termes de catégories et privilégier les individualités. Et finalement ce sont les œuvres qui bouleversent les spectateurs.

N.C. : ***Enfin, la volonté d'intégrer l'art outsider dans l'art contemporain n'oriente-t-elle pas la prospection de ce type d'art afin de coller au mieux à « l'esthétique » contemporaine ?***

C.F. : Il est impossible d'avoir un regard vierge face à notre temps et de ne pas être contaminé par l'art contemporain. Ce que je trouve intéressant, c'est qu'il y a des affinités temporelles inexplicables. Comme par exemple, celle qui amena plusieurs artistes quasiment au même moment à s'orienter vers l'abstraction. Au regard des œuvres d'Annette Messager, artiste contemporaine renommée et Pascal Tassini travaillant au Créahm à Liège, l'on constate des affinités alors que les contextes existentiels et culturels sont très différents. Pascal Tassini n'a pas conscience des créations contemporaines, mais son œuvre est réellement dans l'air du temps. Ces similitudes stylistiques transcendent leur différence. Un autre aspect fondamental est la question de la limite de l'œuvre d'art. À partir de quand une création devient-elle œuvre d'art dès lors que la personne ne se définit pas, consciemment ou inconsciemment, comme artiste ? C'est la contextualisation qui définit l'œuvre dans ce cas, la création est sortie de son contexte et se retrouve dans les arcanes de l'art contemporain. C'est, comme je le disais auparavant, par le regard et le pouvoir de ceux qui présentent les œuvres au sein du circuit de l'art brut ou officiel qu'elles changent de statut. À propos de l'esthétique contemporaine les limites de l'art contemporain sont tellement éclatées qu'il devient impossible de vraiment les cerner. Même à l'époque de Dubuffet les choix opérés étaient orientés vers un certain type d'œuvres ; chaque acteur du monde de l'art outsider apporte sa pierre à cet édifice qui ne cesse de grandir et de se transformer. ●

www.musee-lam.fr
www.artetmarges.be

_1 L'ART BRUT désigne « des productions de toute espèce présentant un caractère spontané et fortement inventif, aussi peu que possible débitrices de l'art coutumier ou des poncifs culturels, et ayant pour auteurs des personnes obscures, étrangères aux milieux artistiques professionnels », voir : Jean Dubuffet, « La compagnie de l'art brut », in *Jean Dubuffet, Prospectus et tous écrits suivants*, réunis et présentés par Hubert Damisch, Paris, Gallimard (vol. I), 1967, p.167.

_2 *Hypnos. Images et inconscients en Europe (1900-1949).* Lille, Hospice Comtesse, 2009.

_3 Michel Thévoz a été conservateur de la Collection de l'Art brut et professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lausanne.

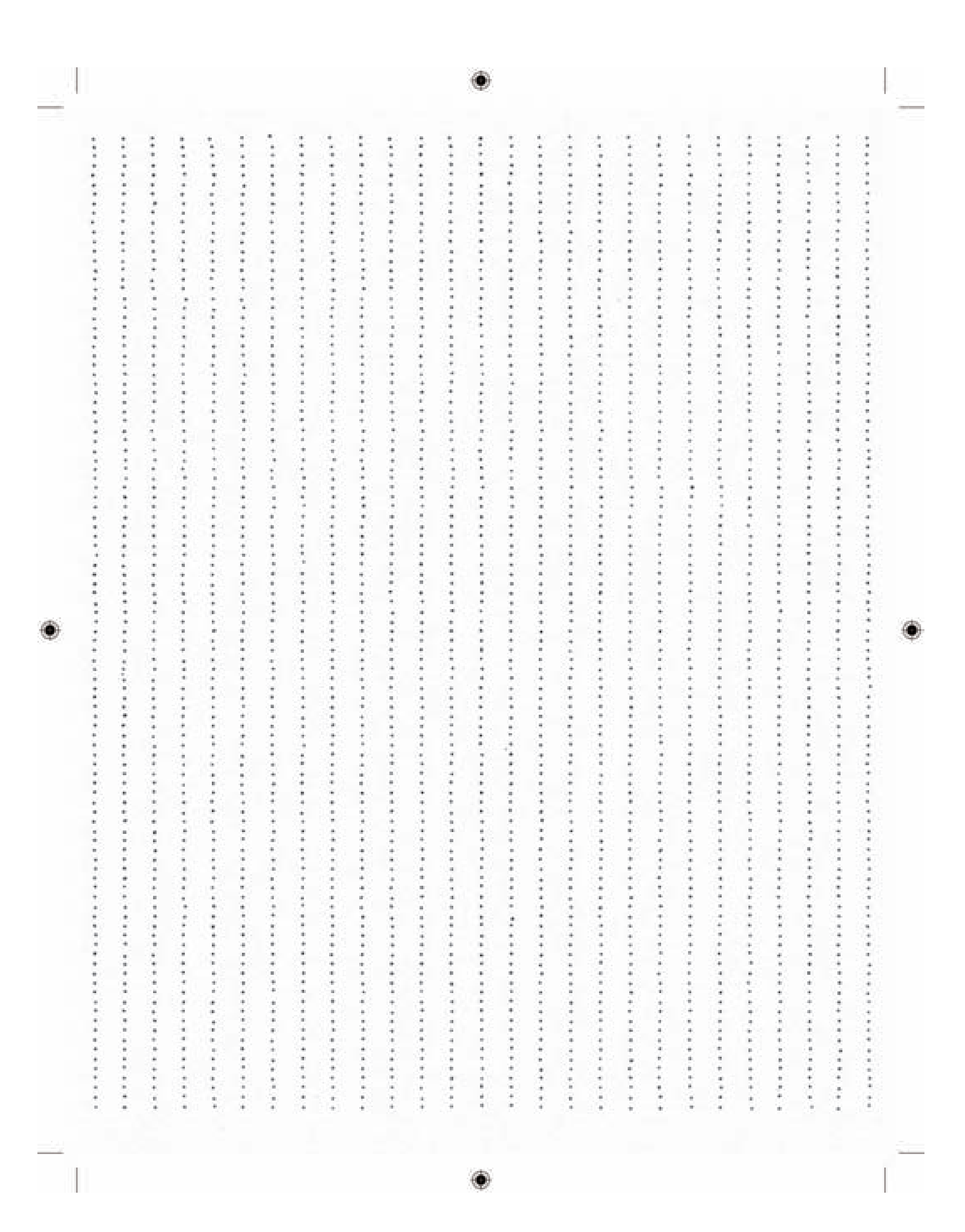
_4 Voir à ce propos : FOL, Carine, « A répétition : obsessions gestuelles et imagées », in : *Bulletin* n°77, publié à l'occasion de l'exposition *A répétition* (Bruxelles, Art en Marge, 2005). Ce texte a également été publié in *Univers cachés, l'art outsider au Musée Dr. Guislain, Lannoo*, 2006, pp. 109-115 et en anglais sous le titre, *More than obsession*, Raw Vision 60, automne 2007.

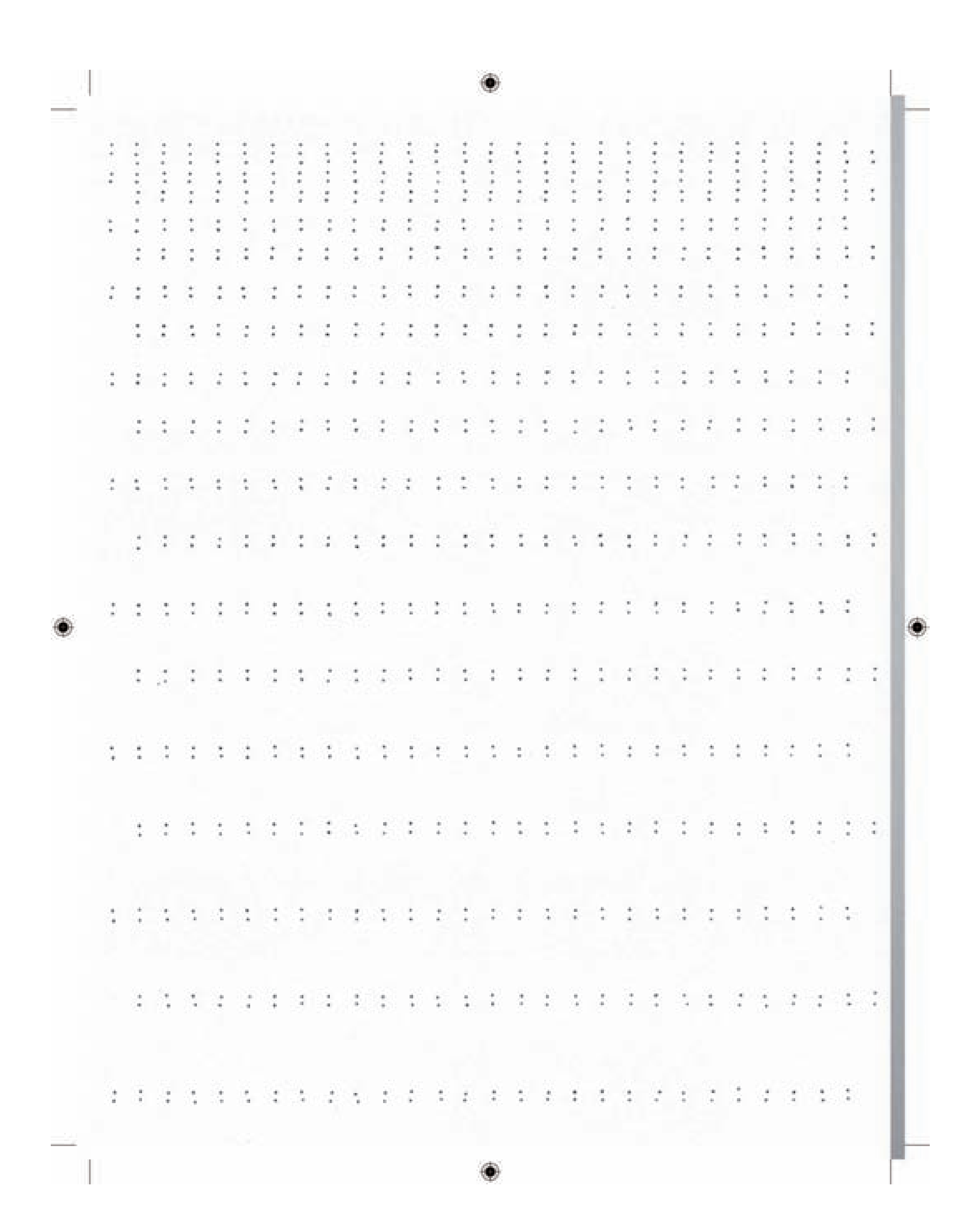


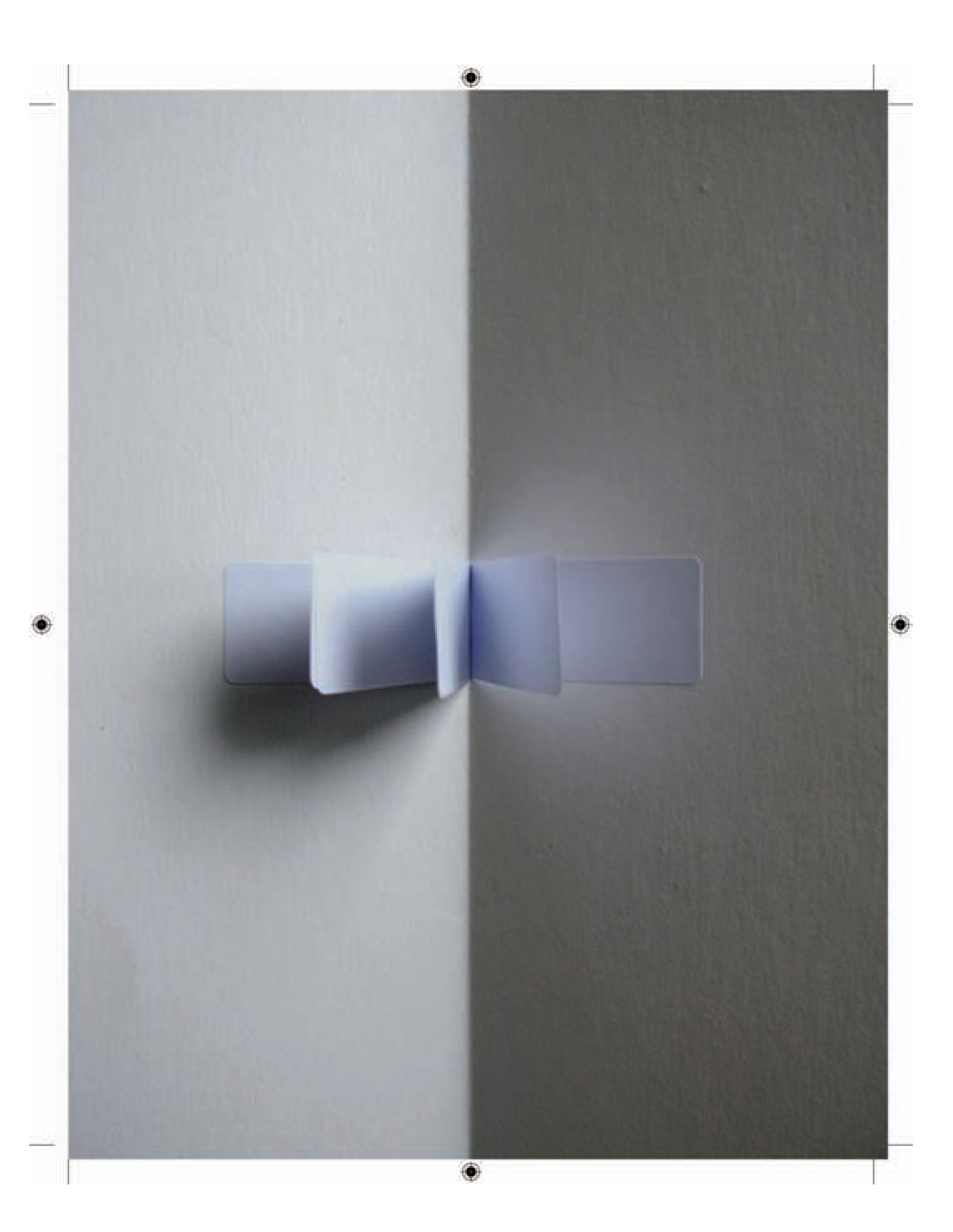


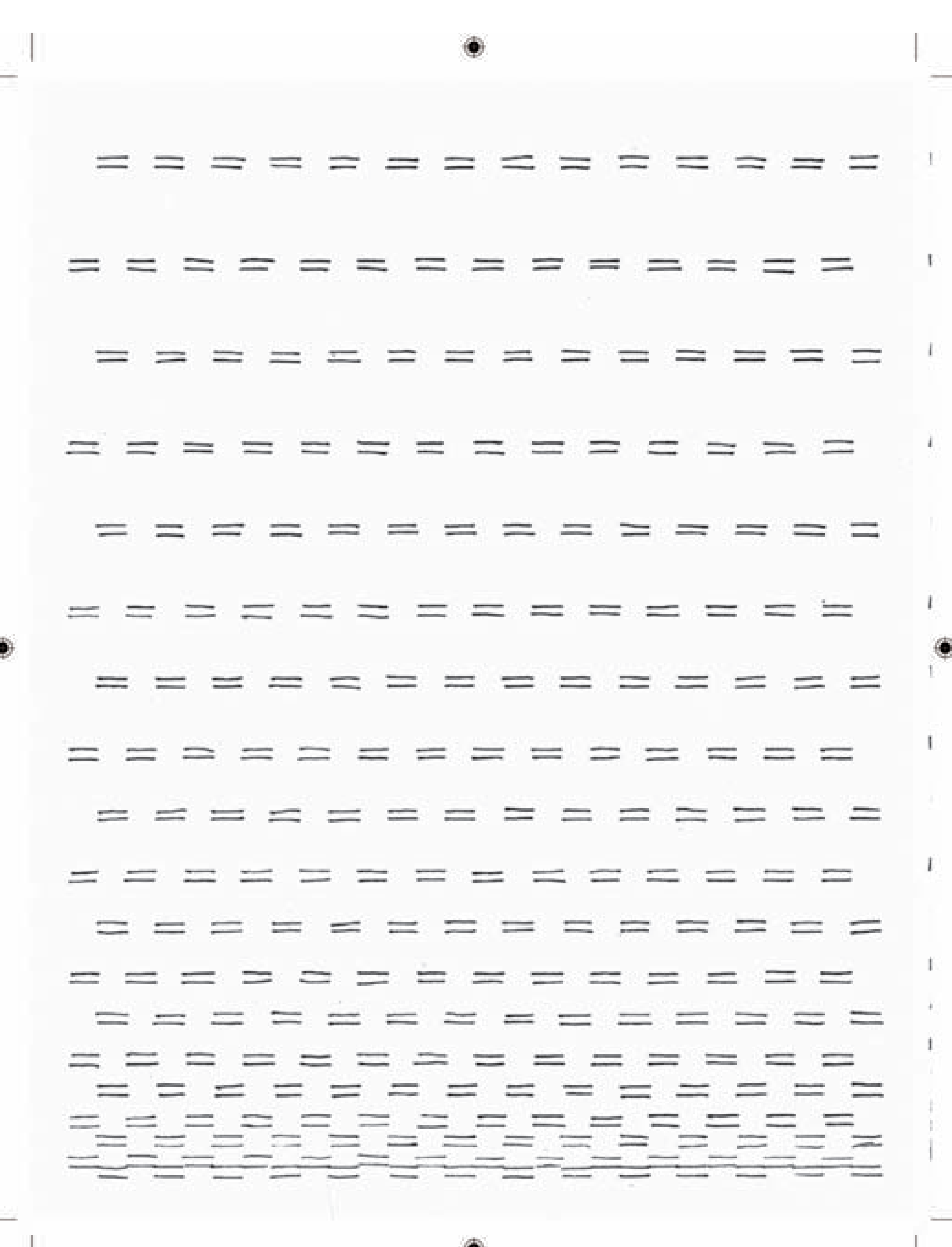
CARTE BLANCHE

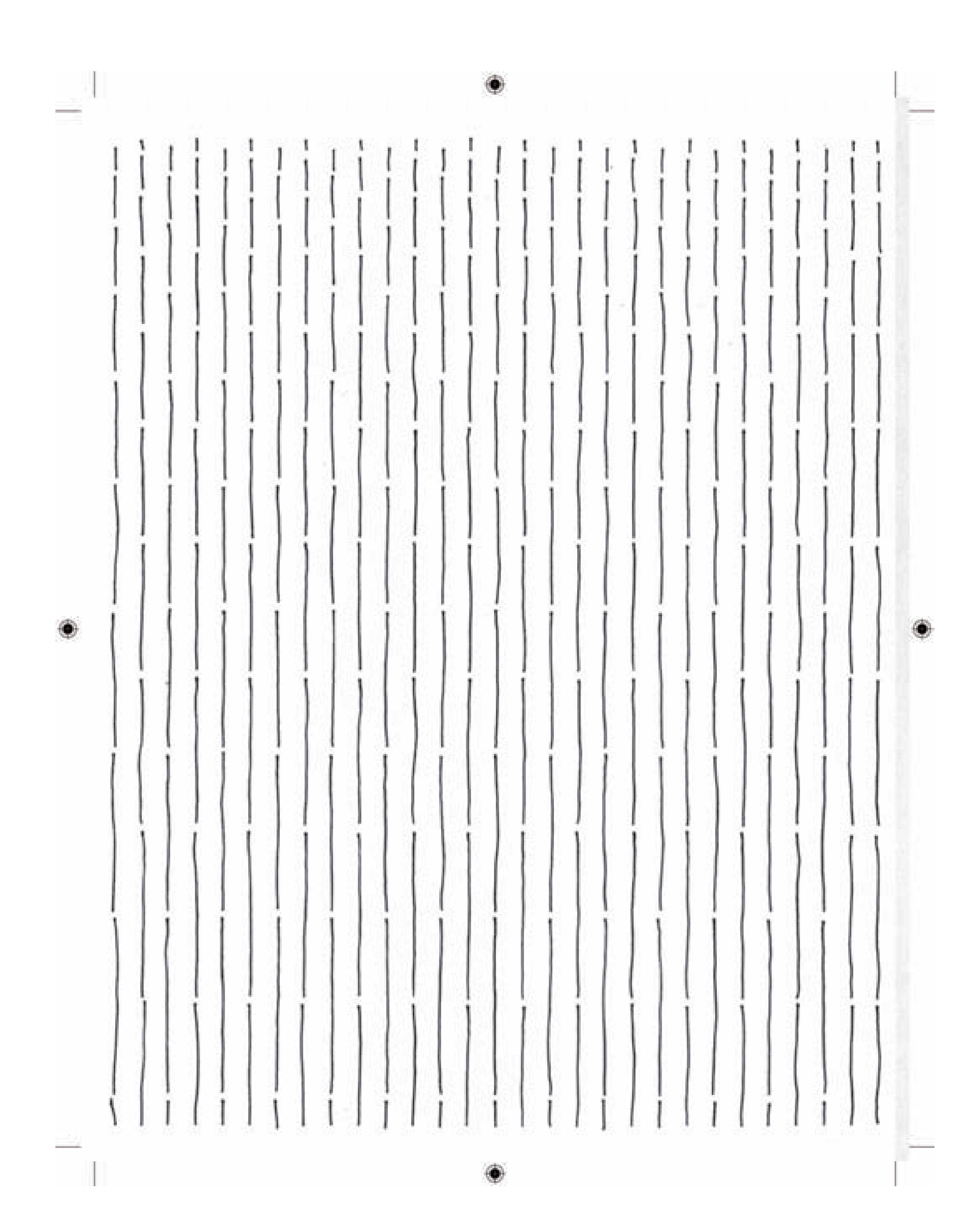
La frontière
The border

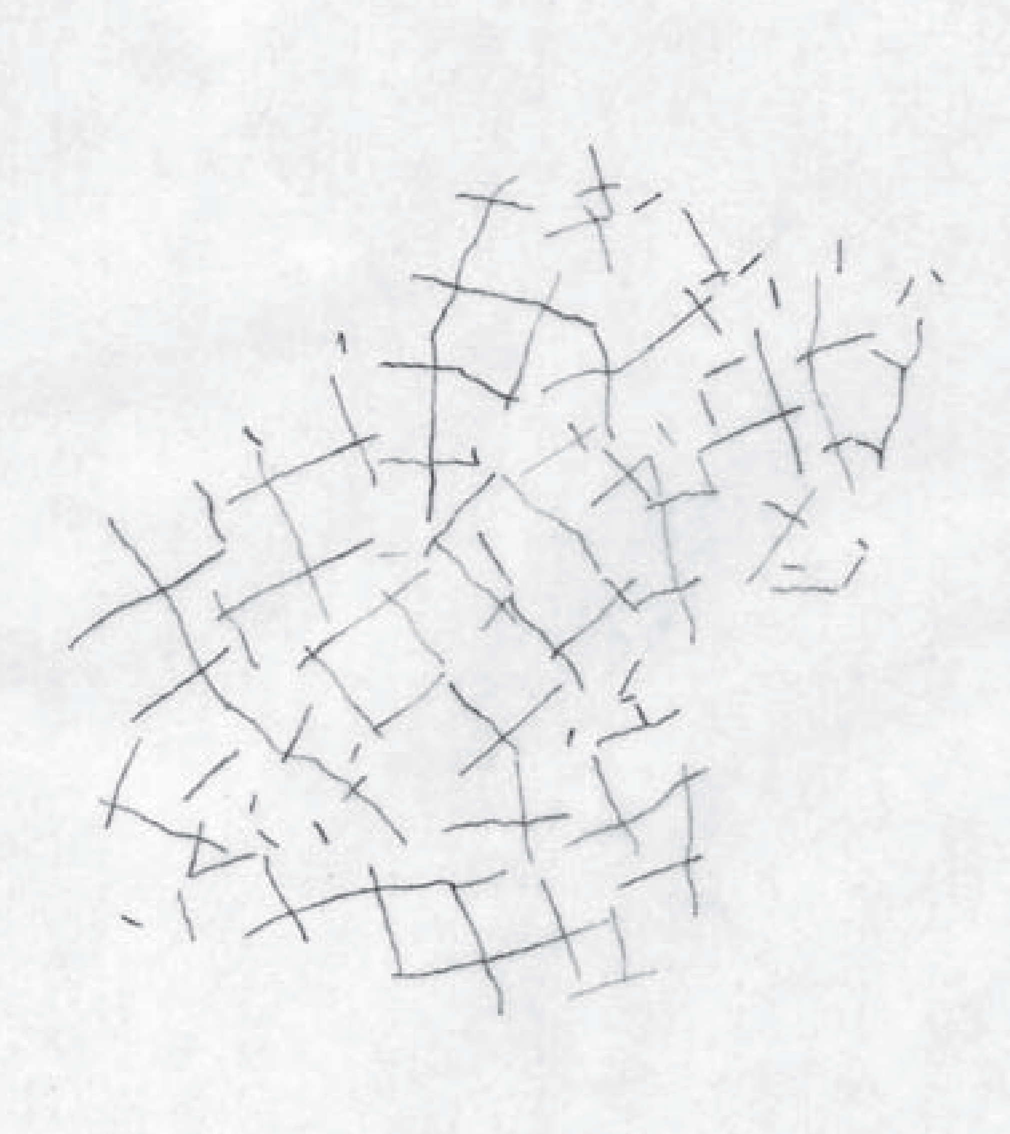














Maxime Brygo

Newland

Newland présente des photographies de sites construits ces dernières années au sein de cinq villes nouvelles hollandaises. Le projet entrepris ici cherche à questionner la fabrication d'identités de ces villes sans Histoire. Comment les a-t-on dessinées et agencées, quels monuments y a-t-on érigés, pour quelles célébrations ? La photographie, en figeant les lieux et le temps dans ces espaces, atteste ou fabrique le statut patrimonial de ces objets. Les paysages dessinés s'incarnent par la mise en scène photographique, dont le rôle ici est de créer un moment. Un moment et un monument.

Newland exhibits photographs of recently built sites at the heart of five new towns in Holland, as part of a project examining the creation of identities for towns that have no history. How were they designed and organised, what monuments were constructed, in celebration of what occasions? By fixing places and time in these spaces, photography testifies and creates a heritage for these objects. The landscapes pictured acquire form through their photographic setting, the purpose of which, here, is to create a moment in time.
A moment and a monument.



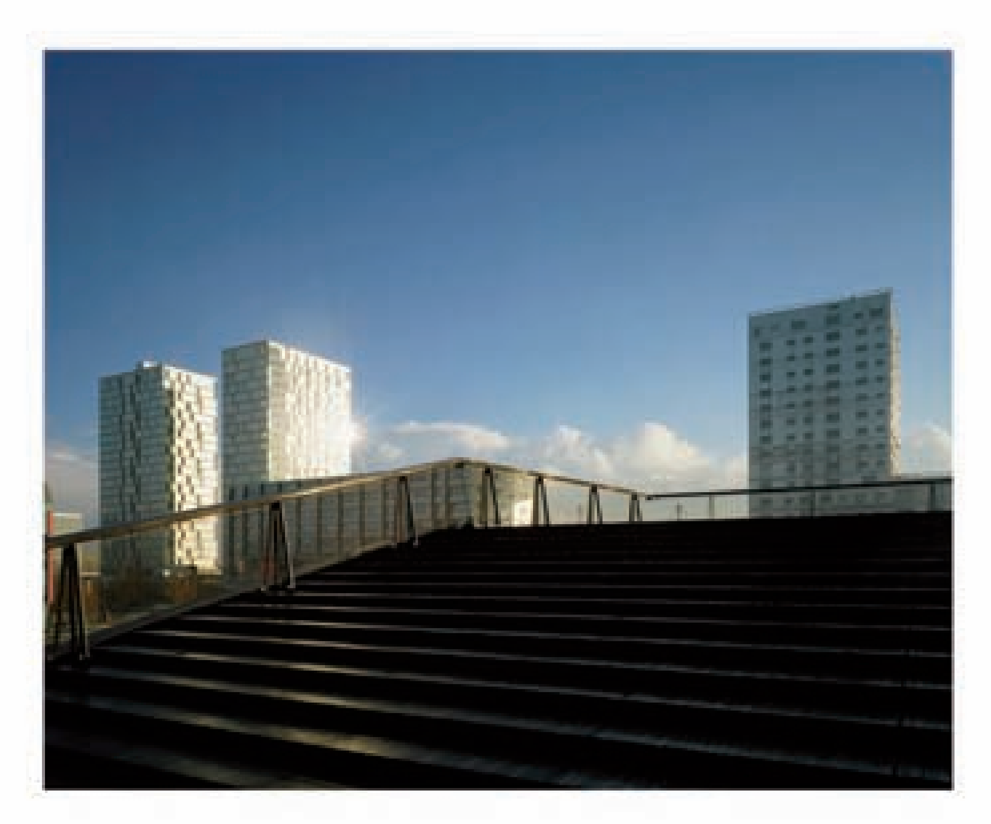
























Séverine Cauchy

Monsieur Quelqu'un

Statistiques, articles de presse, images et produits de grande consommation, phrases et gestes saisis dans la rue : Séverine Cauchy, plasticienne, utilise ce qui l'entoure, son terrain de proximité, pour en extraire des pistes singulières.

De l'intimité de la peau à la collectivité de l'espace urbain, en passant par les quatre murs de l'habitacle familier, il est question, dans ses installations, d'identité, de territoires, de zones de contact et d'espaces à partager.

Mister Someone

Séverine Cauchy makes use of her surroundings, of things close to hand, such as statistics, articles in the press, images and consumer goods, phrases and gestures picked up in the street, for creating her own highly original artistic statements.

Her installations discuss issues of identity, territory, areas of contact and shared spaces, from the intimacy of one's skin through to the collective notion of urban space, via the four walls of a family interior.

blanc = 1

maghrébin = 2

noir = 3

asiatique = 4

Le 5 Novembre 2009, dans le journal Le Monde, la journaliste Anne Chemin écrit :

« ...la société Daytona, un cabinet de recrutement d'hôtesses d'accueil et d'agents de vente, a été condamnée à 20 000 euros d'amende, dont 15 000 avec sursis, pour avoir classé ses 5000 vacataires en quatre catégories :
1 pour les Blancs, 2 pour les Maghrébins,
3 pour les Noirs et 4 pour les Asiatiques... »

Philémon

Gob trotter

Paris, 2003-2009 | Installation

Gob ; nm, anglais familier (Royaume-Uni), « gueule », « crachat ». | nm, English slang, 'mouth', 'spittle'.

Eté 2003 | Summer 2003.
Agent d'accueil et de surveillance au Centre Pompidou, je sympathise avec Rachid, Safdar, Marius et les autres. Immigrés, travailleurs saisonniers, sans-papiers, ces caricaturistes proposent leur savoir-faire sur le parvis du Musée National d'Art Moderne. J'entame un périple en leur compagnie : « Faites moi le portrait. Dessinez-moi, non pas à Paris mais en situation, quelque part, dans votre pays d'origine ».
Parcours en quelques jours : Pakistan, Cambodge, Pologne, Japon, Roumanie, Algérie, Chine…

While working as a security guard at the Pompidou Centre, I got to know Rachid, Safdar, Marius and the others. Immigrants, seasonal workers, illegal workers, they were offering their skills as caricaturists in the forecourt of the Musée National d'Art Moderne. I undertook a voyage in their company: "Draw my portrait. Draw me, not in Paris but on location, somewhere, in your country of origin." My route in the space of a few days: Pakistan, Cambodia, Poland, Japan, Rumania, Algeria, China…

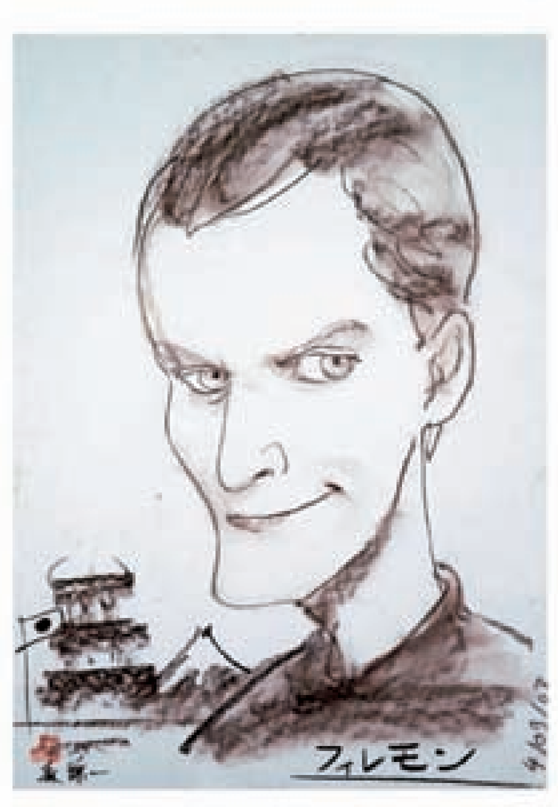
Mai 2009 | May 2009.
Je rencontre Oleg à Beaubourg, retrouve Safdar et trois jeunes Pakistanais au Trocadéro. Les caricaturistes se font rares, une campagne « anti-sauvette » réprime les étales sauvages. Les sans-papiers risquent gros. Nous discutons, nous cachons, je tiens la pose, ils dessinent : étape en Ukraine puis au Pakistan à Lahore, Karachi et Islamabad.

I met Oleg at the Beaubourg, came across Safdar again and three young Pakistanis at the Trocadéro. Caricaturists were few and far between, as a result of a campaign to do away with illegal street-traders. Illegal immigrant workers were taking a big risk. We talked, we hid, I posed, they drew: stopovers in Ukraine then Pakistan, in Lahore, Karachi and Islamabad.





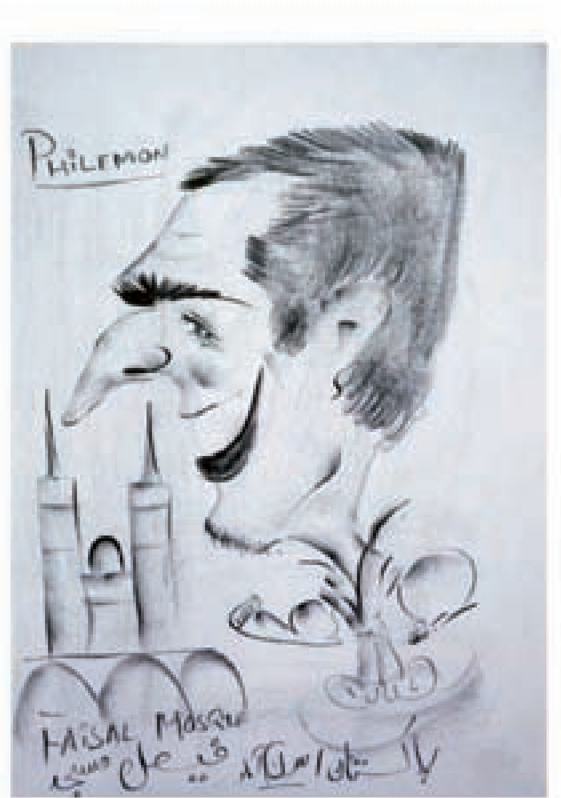



フィレモン



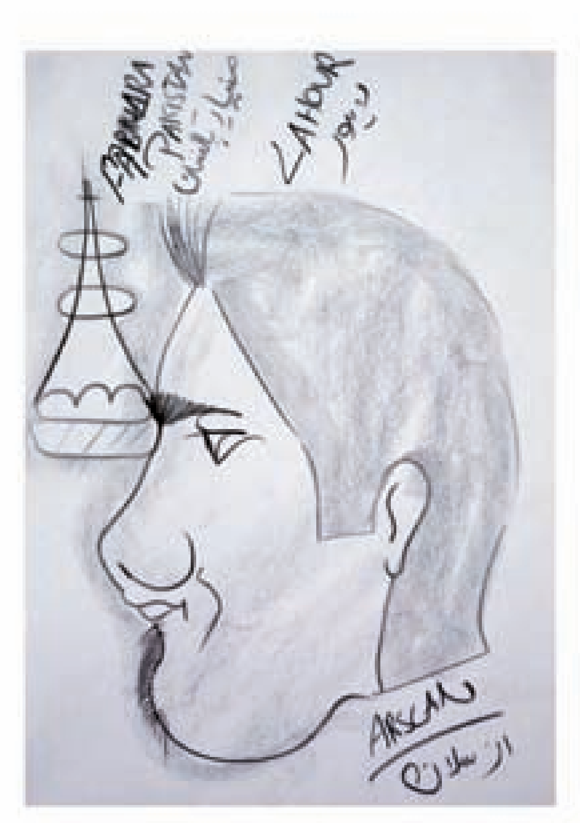

الله أكبر


18.07.2003


PHILEMON
FAISAL




راولپنڈی چاندنی چوک
پاکستان


PAKISTAN
LAHOUR




REV UE 50° NORD
PORTFOLIO
watch
this
space
#5

D'octobre 2009 à janvier 2010, le Réseau 50° nord a organisé la 5ème édition de WATCH THIS SPACE – Biennale jeune création.

Watch This Space #5 s'est déployé sur le territoire régional et transfrontalier, présentant les projets que treize lieux d'art contemporain avaient conçus avec des artistes de la scène émergente régionale : dix artistes du Nord-Pas de Calais (Jérôme Bohée, Gérald Deflandre, Élodie Ferré, Chantal Fochésato, Hugo Kostrzewa, Sandra Lachance, Mathilde Lavenne, Mélanie Lecointe, Laetitia Legros et Jacques Loeuille) et trois artistes hainuyers proposés par le B.P.S.22 (Pauline Cornu, François Martig et Boris Thiébaut). Ce territoire a non seulement accueilli les expositions, mais il représentait aussi des villes et des paysages à traverser lors de parcours accompagnés. Enfin, nombre d'artistes ont travaillé en lien direct avec le territoire et ses habitants, permettant ainsi de le questionner et d'en renouveler les représentations, entre documentaire et fictionalisation d'un travail de collecte.

Watch This Space est l'occasion de faire un coup de projecteur collectif sur l'action de prospection et d'aide à la production que les lieux d'art contemporain du territoire mènent au quotidien, mais c'est aussi une manière de promouvoir les écoles supérieures d'art de notre région (Cambrai, Dunkerque, Tourcoing et Valenciennes), dont sont diplômés la plupart des artistes programmés.

Autour de trois territoires (Métropole lilloise, Littoral et Sud), des parcours pédestres et en navettes furent programmés par le Réseau, animés par des médiateurs et ponctués de visites commentées, de rencontres et de moments conviviaux. Un public nombreux et varié a ainsi pu découvrir ou redécouvrir les structures et appréhender la jeune création contemporaine dans sa diversité et son rapport au contexte local : dessin, peinture, photographie, installations visuelles et sonores, vidéo, créations *in situ*, œuvres textiles...

Structures participantes : artconnexion (Lille), B.P.S.22 (Charleroi), Bureau d'Art et de Recherche (Roubaix), Cent lieux d'art (exposition à la Maison du ValJoly), Centre Arc en Ciel (Liévin), La chambre d'eau (Le Favril), École Régionale des Beaux-arts (Dunkerque), École Supérieure des Beaux-arts (Valenciennes), École Régionale Supérieure d'Expression Plastique (Tourcoing), Espace Croisé (Roubaix), Galerie Guy Chatiliez (Tourcoing), Galerie Commune (Ersep + Département Arts Plastiques de l'Université Lille 3, Tourcoing), Galerie Twilight Zone (Tournai), Idem+arts (Maubeuge), MUba Eugène Leroy (Tourcoing), La Plate-Forme (Dunkerque) et La Vitrine (La Madeleine).

Le B.P.S.22 (Charleroi) a été un partenaire particulièrement engagé dans la mesure où il a d'abord proposé à la sélection de jeunes artistes belges, puis a organisé la fête de clôture de la Biennale lors de la proclamation du Prix du Hainaut, publiant à cette occasion un catalogue.

Regardez cet espace... c'est une affaire à suivre !

The 5th edition of WATCH THIS SPACE – the Young Creators' Biennial – was organised by the 50° nord Network from October 2009 through January 2010.

Watch This Space #5 was spread across the regional and cross-border territory, with projects in thirteen contemporary art venues which had worked hand in hand with the region's young artists: ten in the Nord-Pas de Calais region (Jérôme Bohée, Gérald Deflandre, Élodie Ferré, Chantal Fochésato, Hugo Kostrzewa, Sandra Lachance, Mathilde Lavenne, Mélanie Lecointe, Laetitia Legros and Jacques Loeuille) and three in the Hainaut region of Belgium put forward by the B.P.S.22 (Pauline Cornu, François Martig and Boris Thiébaut). Not only did this territory host the exhibitions, it also represented the towns and landscapes which were traversed by the public as part of the event's circuit. In addition, many of the artists worked in direct contact with the territory and its inhabitants, thus enabling its examination and repeated depiction, somewhere between documentary and fictionalisation of a group work.

Watch This Space provides an opportunity to spotlight the prospection work and production assistance carried out by these contemporary art venues on a daily basis, and a means of promoting the region's art schools (Cambrai, Dunkerque, Tourcoing and Valenciennes) of which most of the artists on show were graduates.

Three of the territories (Métropole Lilloise, Littoral and Sud) scheduled circuits on foot and by minibus, led by mediators and interspersed with guided tours, encounters and festive moments. Organised by the Network, they enabled a sizeable and varied public to discover or rediscover the member-structures and appreciate the work of young contemporary artists in all its diversity – drawing, painting, photography, visual or auditory installations, videos, *in situ* creations, textile works... – and in relation to the local context.

Participating structures: artconnexion (Lille), B.P.S.22 (Charleroi), Bureau d'Art et de Recherche (Roubaix), Cent lieux d'art (exhibition at La Maison du ValJoly), Centre Arc en Ciel (Liévin), La Chambre d'Eau (Le Favril), École Régionale des Beaux-Arts (Dunkerque), École Supérieure des Beaux-Arts (Valenciennes), École Régionale Supérieure d'Expression Plastique (Tourcoing), Espace Croisé (Roubaix), Galerie Guy Chatiliez (Tourcoing), Galerie Commune (ERSEP + Visual Art Department at the University of Lille 3 in Tourcoing), Galerie Twilight Zone (Tournai), Idem+arts (Maubeuge), MUba Eugène Leroy (Tourcoing), La Plate-Forme (Dunkerque) and La Vitrine (La Madeleine).

B.P.S.22 (Charleroi) was a particularly committed partner, not only putting forward a number of Belgian artists for the initial selection process, but also organising the Biennial's closing party during the Prix du Hainaut and publishing a catalogue for the occasion.

Watch this space... and keep looking!

Jérôme Bohée


Berlin.© Jérôme Bohée

SÉRIE PHOTOGRAPHIQUE : *PRÉSÉANCE*, 2009
Le symbole, l'espace, le lieu, le décorum et la temporalité sont autant de thèmes récurrents et présents dans l'œuvre de Jérôme Bohée, qui ne cesse d'axer son travail plastique et photographique sur la réflexion d'espaces porteurs d'une ambiguïté architecturale, comme dans la série des *Lieux de représentation*, 2007, où le lieu s'apparente aussi bien au décor du pouvoir qu'à un espace sacré, porteur dans les deux cas d'une surcharge symbolique.

« Préséance » :
Droit de précéder, de prendre place au-dessus…
Mais au-dessus de quelle entité se place l'être qui érige ces édifices protocolaires ? À quelle place se trouvent les hommes qui côtoient ces institutions qui font partie intégrante de notre société ? Jouant sur la symbolique des signes et sur les artifices d'un décorum, ces lieux se retrouvent être des carrefours où dialoguent signes du pouvoir et symboles religieux. La série « Préséance » a été réalisée principalement dans la province du Hainaut. Les images se sont construites en parallèle d'un processus de demandes d'autorisation nécessaires à leurs captations photographiques. Ce protocole et cette hiérarchisation présents dans ce monde ordonné et apprêté renvoient à des images quasiment « grotesques », à la limite de la « mascarade ». Ces espaces se retrouvent inondés de signes polysémiques qui contribuent à l'exécution d'une représentation théâtrale. Faite d'attirance et de répulsion, cette relation antonymique découle de l'image, qui endosse une double lecture et nous interroge sur nos contemporains.

PHOTOGRAPHIC SERIES: PRÉSÉANCE ('PRECEDENCE'), 2009
Symbols, space, place, decorum and temporality are all recurring themes in Jérôme Bohée's oeuvre, while his visual and photographic work continues to focus on spaces that create architectural ambiguity, as in his series *Lieux de représentation*, 2007 ('Places of Representation, 2007'), where the place lent itself as much to the trimmings of power as to the notion of a sacred space, in both cases heavily laden with symbolism.

"Préséance" ('Precedence'):
the right to precede, to take up position above…
But above what entity does the being who erects these official buildings place himself? In what place do the men who frequent these institutions which are an integral part of our society find themselves? Playing upon the symbolism of signs and the artifice of decorum, these places end up being crossroads for exchange between the emblems of power and religious symbols. The "Préséance" series was largely produced in the Province of Hainaut, with images created in parallel to the permission process necessary for their release in photographic form. The protocol and prioritisation present in this neat, fussy world refer to images that are almost "grotesque", bordering on a "masquerade". These spaces are flooded with polysemic signs that are part of a theatrical performance. This antonymic relationship between attraction and repulsion flows from the image, bringing with it two possible interpretations and questioning us on our contemporaries.

http://jerome.bohee.over-blog.com


Lieux de représentation, 2007.


Préséance, 2009.


Préséance, 2009.


Préséance, 2009.

Pauline Cornu



Invitée dans le cadre de *Watch this space #5* à investir le sas d'entrée de l'Erba de Dunkerque, Pauline Cornu (1980, vit et travaille à Stanbruges, Belgique) s'est pliée à l'exercice d'une création *in situ*. Logée dans le couloir étroit qui accueillait jadis les patientes de ce pavillon psychiatrique aujourd'hui reconverti en école d'art, son installation y réintroduit la mémoire d'un univers tourmenté, débordé des passions folles qui en saturaient l'atmosphère. Consumées par leurs désirs indomptables, les silhouettes dessinées par l'artiste se recroquevillent au raz du sol, incisent leur corps à pleines mains, se délient ou s'exposent avec suavité aux tourments intimes qui les rongent. Oublieuses de leurs limites et de leur fragilité, elles semblent en perpétuelle quête d'une étreinte au monde affranchie des frontières corporelles séquestrant leurs désirs.

Cette claustration physique et psychologique est encore accentuée par l'usage de la couleur rouge avec laquelle l'artiste a occulté les ouvertures donnant sur les espaces environnant. Emmuré, le spectateur est amené à éprouver physiquement l'enfermement, le repli ou l'effroi qu'il provoque.

As part of the *Watch This Space #5* Young Creators' Biennial, Pauline Cornu (born 1980, lives in Stanbruges, Belgium) was invited to take over the ante-chamber of Dunkerque's fine art school, Erba, for which she created an *in situ* work. Housed in the narrow corridor that once welcomed patients to this former psychiatric clinic now converted into an art school, her installation revived the memory of the tormented universe overflowing with mad emotions that once filled the atmosphere here. Consumed by their desires, the silhouetted figures drawn by the artist huddled on the ground, clawing at their bodies with their hands, freeing themselves and exposing themselves sensually to the inner torment eating away at them. Ignoring their own limits and frailty, they appeared to be continually searching for an embrace, but one freed of the bodily boundaries confining their desires.

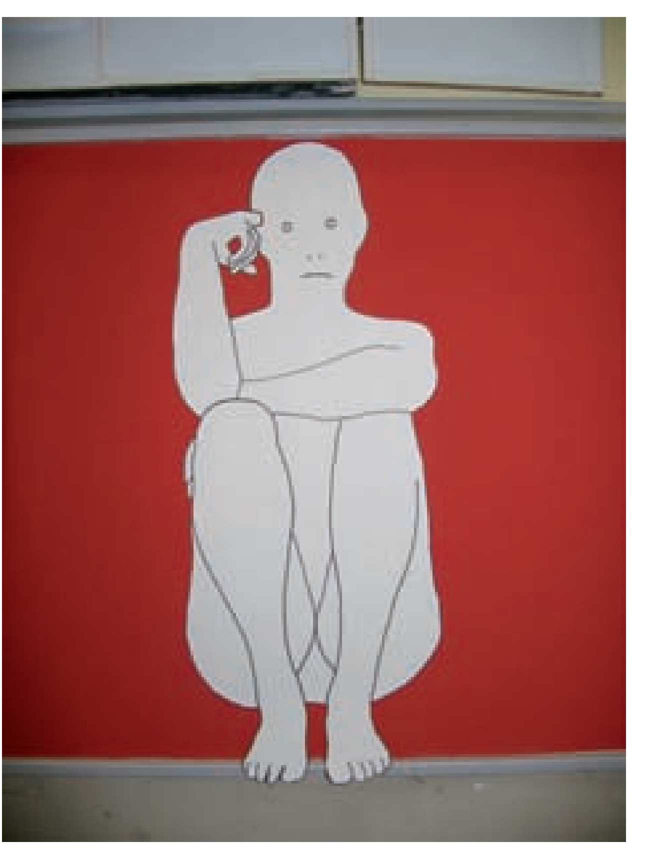
This physical and psychological confinement was further accentuated by the colour red which the artist used to conceal all the building's openings. By being walled in like this, the spectator physically experienced the imprisonment, withdrawal and terror that it provokes.



Silhouettes, taille humaine, 2009, acrylique sur papier et craie grasse. Vue de l'intervention à l'Erba de Dunkerque, 2009.

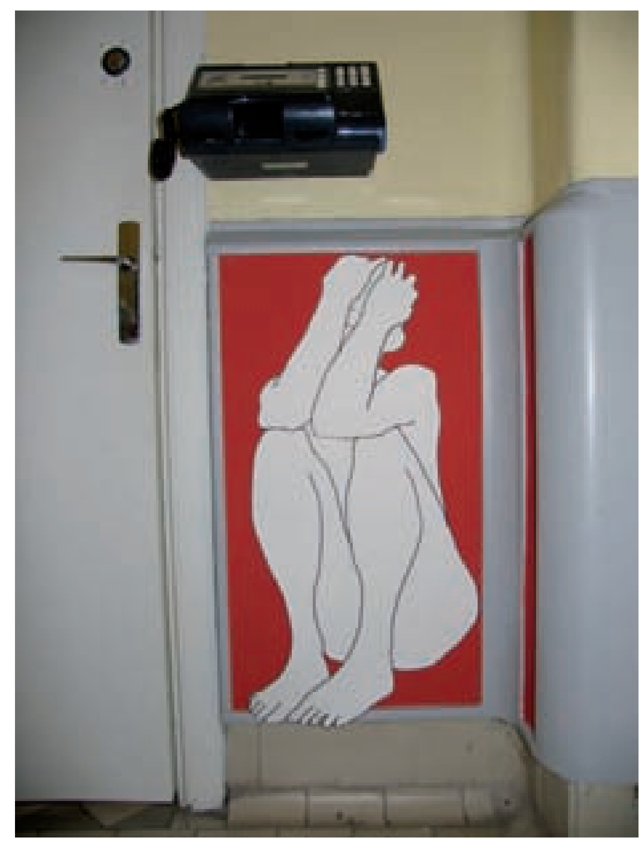
Benoît Dussart

www.paulinecornu.be









Silhouettes, taille humaine, 2009, acrylique sur papier et craie grasse.
Vue de l'intervention à l'Erba de Dunkerque, 2009.

Gérald Deflandre

Restitution de la résidence organisée par cent lieux d'art
Production : cent lieux d'art et idem+ arts
Station touristique du ValJoly

Ces portraits photographiques ont tous été réalisés sur un même territoire, ancien bassin sidérurgique du nord de la France à l'orée du parc naturel de l'Avesnois où s'est tissé mon quotidien au fil des années. Dans cette zone géographique, fortement touchée par la crise économique du fait de sa grande activité industrielle, les personnes ont été très affectées par la brutalité de la redistribution des richesses due au changement des secteurs d'activités. Les ambitions et les rêves sont restés identiques au regard d'une réalité toute changeante. En aval de ce bouleversement, les anciens paysages industriels ont été petit à petit réaménagés en espaces verts. Ces nouveaux lieux de détente et de loisirs réorganisés sont venus masquer les vestiges d'une époque toute florissante, sans pour autant réussir à atténuer le souvenir de la violence sociale qu'elle avait engendrée dans sa chute. Cette réhabilitation des sols et des espaces ne retentit que très faiblement sur les hommes.

Chacune de ces photographies met en évidence une partie de l'univers personnel, professionnel ou même mental d'individus que je rencontre. Il est primordial pour moi de connaître et de comprendre les chemins empruntés tant physiquement qu'intellectuellement par ces personnes, afin d'être averti au mieux de l'univers dans lequel elles évoluent.

Ce travail photographique s'apparente au documentaire et pourtant certains accents apportés à de petites singularités développent un univers fictionnel. Celui-ci permet, presque paradoxalement, de s'approcher au plus près de ces personnes et de leur existence, faite à la fois d'une réalité assez violente et d'un univers fantasmatique et intellectuel plus complexe. Mises en scènes ou documents, le fil sur lequel la démarche s'articule fait naître certaines ambiguïtés et questionne sur le caractère utopique de l'existence. Ce sont des images de lieux et de personnes ordinaires, rien de spectaculaire, rien d'époustouflant, si ce n'est l'arrogante intuition qu'une autre vie pourrait être possible, située entre la réalité et la fiction, à la croisée des chemins du grave et du léger.



Laurent 06-2009 Maubeuge, tirage argentique, 80x100cm, contrecollé aluminium.

These photographic portraits were all taken in the same area, the former steel-producing region of northern France, on the edge of the Avesnois Natural Park, the backdrop to much of my life. Because of the importance of its industrial activity, this geographic zone has been hit hard by the economic crisis, and its people have been deeply affected by the brutality of the redistribution of wealth resulting from the change in the nature of activities. The ambitions and dreams have remained the same in the face of a varying reality. In the wake of this upset, the old industrial landscape is gradually being given over to green space. These new areas for leisure and relaxation mask the remains of a flourishing era without managing to lessen the memory of the social violence brought about by its downfall. This rehabilitation of the ground and different spaces has very little effect upon the local populace.

Each of these photographs brings to the fore part of the personal, professional or even mental universe of the individuals encountered. It is essential for me to familiarise myself with and understand the physical and intellectual paths taken by these people, so that I can be better informed about the world in which they operate.

This photographic exercise is similar to documentary work but the emphasis given to certain singular features takes it into the domain of fiction. Somewhat paradoxically, this enables the viewer to get right up close to these people and their lives, composed of both a fairly violent reality and a more complex fantasmical and intellectual universe. Whether staged or documented, the thread on which this approach hinges gives rise to certain ambiguities and questions the utopic nature of existence. They are images of ordinary places and people, nothing spectacular, nothing breathtaking, if not the arrogant intuition that another life might be possible, somewhere between reality and fiction, between gravity and levity.

Gérald Deflandre



Jeff 08-2008 Beaufort, tirage argentique, 80x100cm, contrecollé aluminium.

Élodie Ferré

L'œuvre protéiforme de cette jeune artiste participe à l'élaboration d'une mythologie personnelle où quête identitaire et recherche créative dialoguent et se conjuguent jusqu'à se confondre.

La ligne, le cordon, le fil, l'interconnexion sont les composantes les plus manifestes de son travail et le trait d'union entre les différentes disciplines qu'elle aborde. Ces éléments se font l'écho à la fois d'une quête identitaire et d'un questionnement sur la filiation. Ils se présentent comme une métaphore du lien : du lien originel bien entendu ; mais aussi du lien entre l'artiste et sa création. On pourrait dire qu'une large part de son travail évoque, à l'instar de ses dessins, ce point – ce nœud – où les rapports entre origine et création s'entremêlent et dont on sent bien qu'ils ont quelque chose d'inextricable.

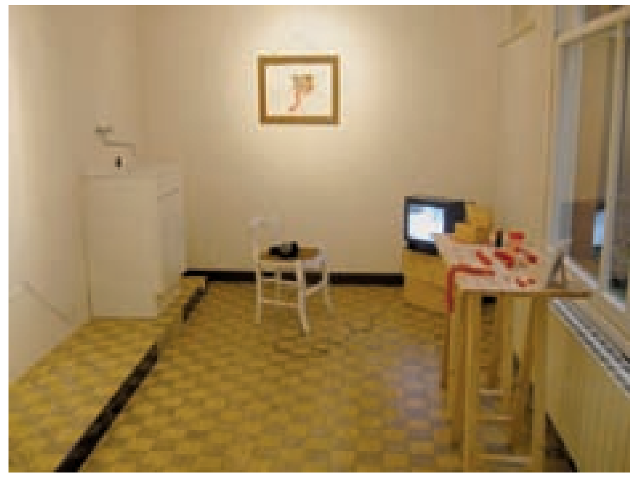
Ses recherches nous rappellent que l'identité n'est peut-être pas tant une chose qui nous est donné par notre histoire personnelle ou familiale que quelque chose que l'on est sans cesse amené à recréer et qui reste toujours à réinventer.

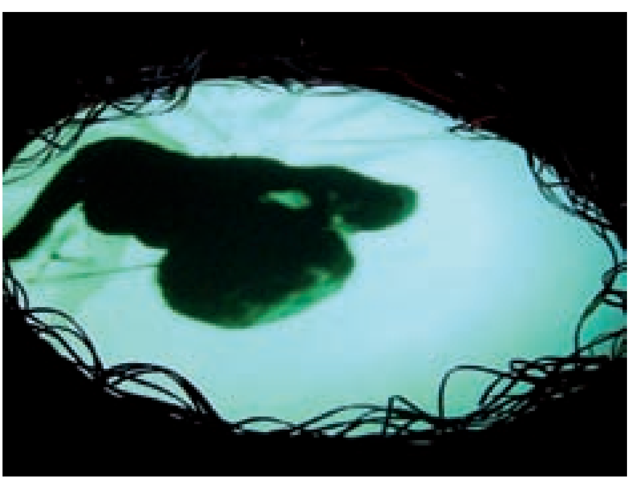
The protean œuvre of this young artist contributes to the development of her personal legend whereby quest for identity and creative experimentation converse and combine to the point of merging.

Line, string, thread, network – these are the most visible components of her work and the link between the different disciplines she tries out. These elements echo the quest for identity and the questioning of connections, putting themselves forward as a metaphor of the link: of the original link, naturally, but also of the link between the artist and her creation. You could say that, like her drawings, much of her work refers to this point – this knot – where relationships between origin and creation mingle, giving the impression that they are inextricable.

Her experiments remind us that identity is not perhaps so much something given by our personal or family history but rather something that we are constantly required to recreate, and which is always in need of reinventing.

www.lofi.be


Vue de l'exposition *Les filliations imaginatives*
Galerie Twilight Zone, Tournai, 2009.


Slough, installation vidéo et sonore, 2008.


Vidéo Box, installation, 2009.



Vue de l'exposition *Les filliations imaginatives*, Galerie Twilight Zone, Tournai, 2009.

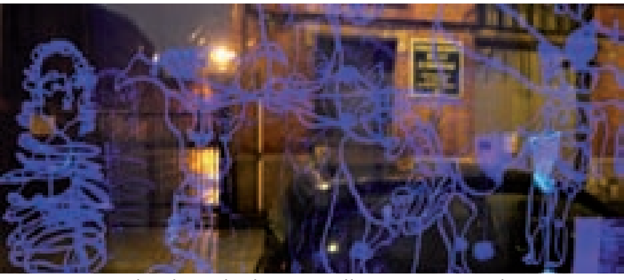


Bear it, technique mixte, 50cmx65cm, 2009.



Vue de l'exposition *Les filliations imaginatives*, Galerie Twilight Zone, Tournai, 2009.

Chantal Fochésato


En compagnie d'un bout de chien, installation en vitrine du B.A.R., 2009.

Les dessins, « mes sculptures sont encore des dessins »

Souvent ce sont des représentations féminines qui se situent entre la poupée et l'humain, le corps sain et le corps malade, l'innocence et la provocation ; la vie et la mort se côtoient dans des anatomies de désirs et de rejets. Dans *Les Chimères*, l'être pensant doté de conscience, d'imagination et de désirs s'efface pour laisser place à l'animalité avec comme seuls instincts primitifs, la procréation et la survie. Le dessin-sculpture *elle hésite sur la couleur à donner à sa journée* dégage plus de légèreté, c'est une femme séductrice qui pense que le choix des chaussures qu'elle portera pourrait influer son destin. *Les baumes* invitent nos imaginaires à porter secours à notre propre survie. Le dessin-sculpture d'une femme *avec comme seule compagnie un bout de chien* dévoile notre désarroi face à la solitude, cette femme traîne un reste de vie comme seule escorte.

Mes influences : Annette Messager, Marlène Dumas, Hans Bellmer, Antonin Artaud, Guy Debord *La société du spectacle*, Egon Schiele, Jules Verne, H.G.Wells pour son docteur Moreau…

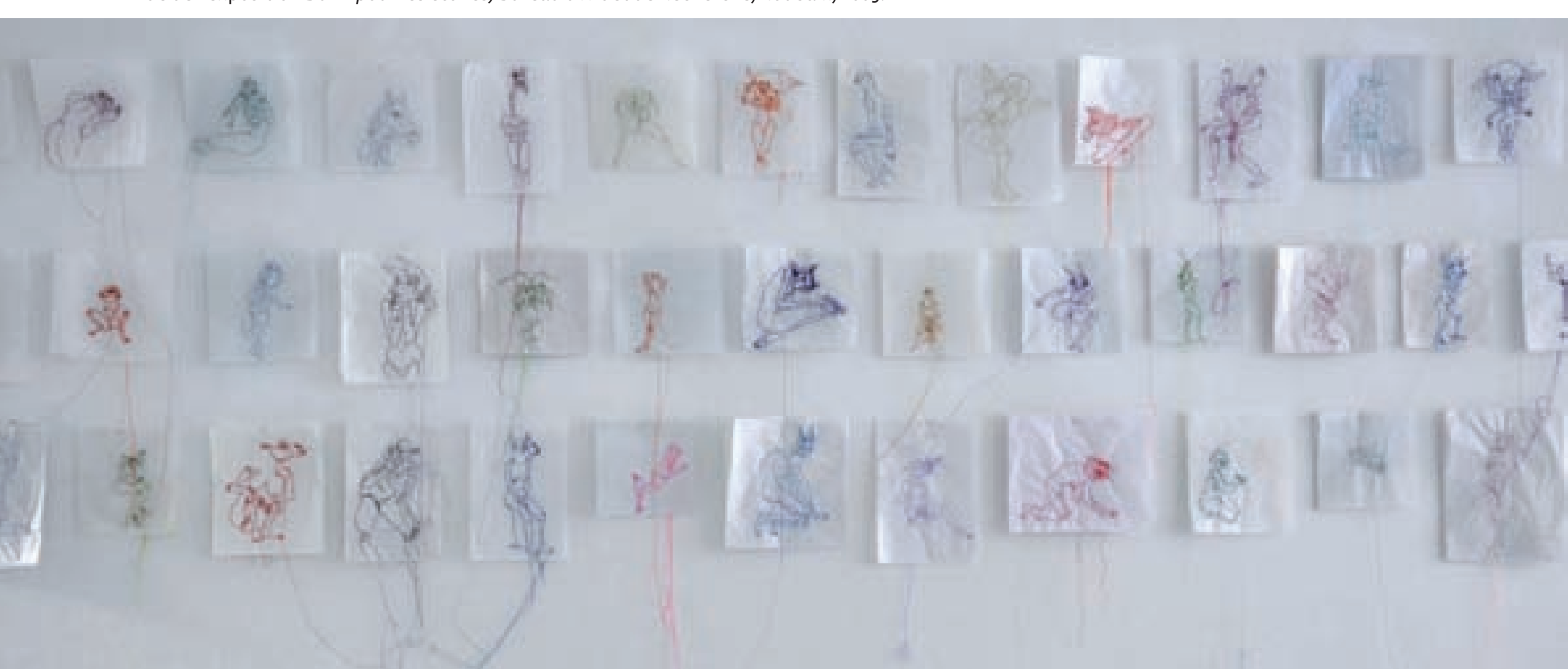
Drawings, "my sculptures are still drawings"

They are often depictions of women somewhere in-between dolls and humans, between healthy and sick bodies, between innocence and provocation: life and death rub shoulders in anatomies redolent with desire and rejection. In *Les Chimères* ('Chimera'), the thinking being in possession of a conscience, imagination and desires is done away with in order to make room for animal life with procreation and survival as its sole primitive instincts. The drawing-sculpture *Elle hésite sur la couleur à donner à sa journée* ('She hesitates over what colour to give her day') is altogether lighter: it shows a seductive woman who thinks that her choice of shoes may well influence her destiny. *Les Baumes* ('The Balms') invites our imagination to save our very existence. The drawing-sculpture of a woman *with a bit of a dog as her only companion* reveals our disarray in the face of solitude, the woman trailing the remains of a life as her sole escort.

My influences: Annette Messager, Marlène Dumas, Hans Bellmer, Antonin Artaud, Guy Debord's *The Society of Spectacle*, Egon Schiele, Jules Verne, H.G.Wells and his *Doctor Moreau*…

Chantal Fochésato

Vue de l'exposition *Du fil pour les étoiles,* Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix, 2009.







Détail et vue de l’exposition, *Les infinis,* carte, fil.
Bureau d’Art et de Recherche, Roubaix, 2009.

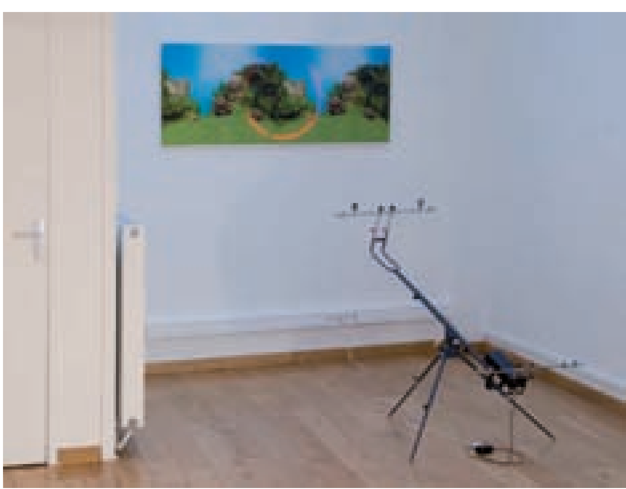


Chimère, papier de soie, fil.



Chimère, papier de soie, fil.

Hugo Kostrzewa



Hugo Kostrzewa, *L'idiot regarde le doigt* (2009).
Production artconnexion, fond d'aquarium marouflé sur pvc, porte canne à pêche, laser de discothèque.

Hugo Kostrzewa pratique l'art de la synthèse et du multiple. À la manière d'un chimiste ou d'un cuisinier, il associe les techniques et les éléments les plus antagonistes, empruntés aux arts, à la culture populaire et mondiale, aux loisirs, au tourisme, au sport ou encore au bâtiment. Ses œuvres aux techniques mixtes forment des réseaux de ramification qui obligent à voir et à penser par association.

Hugo Kostrzewa makes syntheses and multiples. Like a chemist or chef, he combines the most antagonistic techniques and elements, taken from the arts, traditional cultures from around the globe, leisure activities, sport and even buildings. His mixed-technique works form ramification networks which force you to see and think through association.

Élodie Wysocki

www.hugoko.com

Vue d'ensemble de l'exposition *Burlando* à artconnexion, 2009.



Sans Titre (western), 2009. Brouette, sable du désert, bass pumps, chaîne hifi, halogènes, bâche noire, ligne de basse blues.

Sandra Lachance

Sandra Lachance, artiste multidisciplinaire, densifie la notion de « l'ordinaire » et met en place un système d'explorations et de narrations dans une pluralité d'espaces virtuels, fictionnels et urbains. Sa pratique artistique s'identifie par une accumulation d'enregistrements sonores, vidéographiques et photographiques qui sont réappropriés dans le cadre d'une interprétation personnelle et fictionnelle.

Ainsi, la série photographique *Vieux jeux* met en exergue et interroge la place du souvenir et du jeu chez les personnes âgées. En imposant des objets ludiques et enfantins à ses sujets, Sandra Lachance construit des interstices entre le passé et le présent et/ou le réel et l'irréel. Les objets et les espaces sélectionnés jouent le rôle de symbole ou d'*analogon*. En ayant recours à l'imagination et aux souvenirs d'octogénaires, ces photographies instaurent des associations créatrices par la voie de l'analogie et du contraste, par la polysémie et l'ambiguïté. Les mises en scène sont illogiques et déraisonnables et mettent en scène ces personnes âgées rejouant leur enfance. Ces contes étranges mêlent la nostalgie à l'amusement tout en juxtaposant un sentiment de mal-être. La mort joue et rit de la vie et le souvenir en devient l'enjeu principal.

Sandra Lachance is a multidisciplinary artist who makes the notion of "the ordinary" more impenetrable and sets up a system for exploring and narrating within a variety of virtual, fictional and urban spaces. Her artistic approach is recognisable for its mass of acoustic, videographic and photographic recordings which she makes her own by reinterpreting them in a personal and fictional manner.

For instance, the photographic series *Vieux jeux* ('Old Games') underlines and questions the place of memories and games among elderly people. By giving her subjects playful, childish objects, Sandra Lachance creates openings between the past and the present and/or the real and the unreal. The objects and spaces chosen fulfil the role of symbol or *analogon*. By resorting to the imagination and memories of eighty-year-olds, these photographs establish creative associations using analogy and contrast, polysemy and ambiguity. The staging is illogical and unreasonable, elderly people replaying their childhood. These strange fables blend nostalgia and entertainment alongside a feeling of uneasiness. Death plays and laughs at life and memory becomes the main issue at stake.

www.sandralachance.net



Série Vieux Jeux, 2009.



Série Vieux Jeux, 2009.

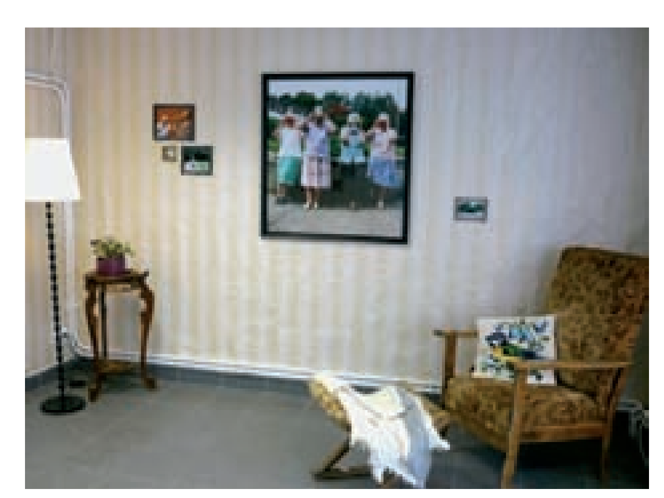


Série Vieux Jeux, 2009.

Série Vieux Jeux, 2009.



Série Vieux Jeux, 2009.



Série Vieux Jeux, 2009.

Mathilde Lavenne



Ne vois-tu rien venir, 2009. Acrylique, encre, crayon sur papier, 75x105 cm.

Le travail de Mathilde Lavenne, nourri par une réflexion sur le quotidien, crée des passages entre la peinture et la sculpture, la fresque et l'installation, l'image et le réel. Emportée par le tumulte des transformations, elle ose affirmer un retour au mythe, une narration du présent qui prend forme par glissement.

Mathilde Lavenne's work, with its focus on the commonplace, forges links between painting and sculpture, frescoes and installations, images and reality. Carried along by the turmoil of these transformations, she boldly pronounces a return to myth, a way of narrating the present that just slips into shape.

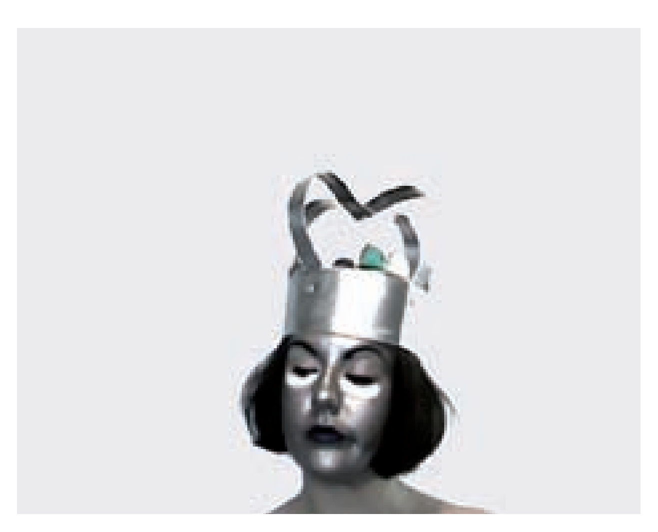
http://mathildelavenne.blogspot.com

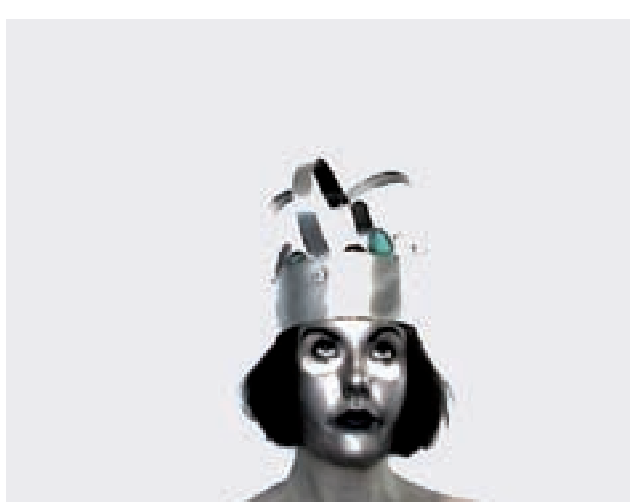
Sans titre, 2009. Acrylique encre et crayon de couleur sur papier, 65x50 cm. Collection particulière.

Mélanie Lecointe

Décapiter la blonde

La première exposition personnelle de Mélanie Lecointe, qui s'est tenue à Idem+arts à Maubeuge, du 12 décembre 2009 au 5 février 2010, s'annonçait sous un titre pour le moins net, et pourrait-on même dire tranchant : *Décapiter la blonde*. L'occasion sans doute, pour l'artiste, de régler quelques comptes avec une certaine image de la femme, telle que modelée par l'histoire de nos sociétés patriarcales et toujours bien implantée dans nos sociétés contemporaines. L'une des premières pièces à apercevoir en entrant le confirme d'ailleurs : une installation vidéo qui projette le visage de l'artiste en gros plan, coiffée d'une couronne et maquillée d'argent, comme sortie d'un conte de fée, mais entrecoupée aussi, lorsqu'on s'y attarde, sous la forme de flashs, presque à l'instar d'images subliminales, d'un slogan, *I love phallocratie*, où l'on comprend bien qu'il faut entendre antiphrase… Une autre œuvre, de la même veine, représente plus loin un phallus en érection. Le médium vaut d'en être souligné : c'est un vitrail, posé sur caisson lumineux. Le message se fait alors plus ambigu : s'agit-il encore de dénoncer, ou n'y a-t-il pas en même temps un mouvement contraire qui tend, lui, à sacraliser la chose ? Comme un rappel, vers ce qu'on serait tenté d'appeler du primitif, ou vers cet archaïque pour le dire plus exactement, dont l'injonction est toujours inquiétante, parce qu'elle nous échappe. Les dessins qui complètent l'accrochage – un mural et quatre petits formats sous verre – confirment au reste l'hypothèse, qui déclinent, dans une esthétique proche du naïf, les aspects d'une humanité qui côtoie la bête jusqu'à s'y mélanger… Décapiter la blonde ? Oui. Mais comme se doit décapiter toute certitude. Et non pour y couronner en place rien d'autre que ce soit.





I love phallocratie, 2009. Vidéo, 5 mn, captures d'écran.

Decapitating the blonde

Mélanie Lecointe's first solo exhibition, held at Idem+arts in Maubeuge from 12 December 2009 to 5 February 2010, opted for the unambiguous title *Decapitating the Blonde*. This clear-cut label no doubt provided the artist with the opportunity to settle a few scores with a particular image of women as shaped by the history of our patriarchal society, one that is still well embedded in today's society. Indeed, one of the first pieces visible on entering the exhibition confirmed this: a video installation projecting a close-up of the artist's face, wearing silver make-up and a crown, like in a fairytale, interspersed, for those who waited long enough, with flashes, like subliminal images, of the slogan *I love male chauvinism*, implying quite the opposite… Another work in the same vein represented an erect phallus. It's worth mentioning the medium: stained glass, placed on top of a light box. But its message was more ambiguous: was it also denunciatory, or was it, on the contrary, reverential? Like a reminder of what one is tempted to call primitive, or more exactly archaic – a term that is always disturbing, because difficult to grasp. The drawings completing the exhibition – a mural and four small ones under glass – confirmed the hypothesis, illustrating, in an almost naïve vein, ways in which humanity rubs elbows with the beast to the point of becoming mixed up with it… Decapitating the blonde? Yes, just as all certitudes must be decapitated, but not to crown any old thing in its place.

François Coadou

http://melanielecointe.com
http://melanielecointe.over-blog.org

I love phallocratie (détail), 2009. Vitrail, bois, néon, 160x110 cm.



Laetitia Legros



Entre un œil et l'autre – Variation chorégraphique #1 pour tracé, film S16 > 35mm et Beta Num., noir et blanc, 12'30. Production Le Fresnoy, 2007.

Dessin, moteur, action : dans cet espace le dessin nous appelle à une traversée pour nous entraîner dans un processus d'écriture. Introduit par un dessin mural figurant un corps courbé sous la contrainte des cercles qu'il trace, le parcours s'ouvre sur un espace de projections où le dessin est au cœur de dispositifs sensibles. *Entre un œil et l'autre* est un film court, performance de trois écritures simultanées : dessin, danse et film. Entre l'œil de la caméra et celui du dessinateur, le danseur délie sa chorégraphie au rythme du tracé, et entraîne la caméra dont la bobine se déroule en un plan-séquence. Sculpté par la ligne, il en devient le sculpteur, étirant et transformant le relevé de sa danse.

Machine à dessiner est un dispositif de dessin, qui propose en temps réel et selon un programme préétabli, une transcription dessinée de l'espace filmé ; cet espace est déterminé par des connexions qui peuvent s'établir entre le mouvement circulaire de la machine placée au sol et son arrière-plan, ouvert sur un lieu de passage. Sur la vitre qui nous sépare de la rue, le regard est interféré par un tracé continu mis à l'épreuve d'un jour de marché. L'exposition joue sur la réversibilité de son titre. Elle interroge les moteurs du dessin, son inscription dans notre champ de vision alors même qu'il prend corps dans nos déplacements.



Vue de l'exposition *Dessin, moteur, action,* centre Arc en Ciel, Liévin, 2009. *Figure du non-débordement #1,* dessin mural.

Drawing, engine, action: in this section, drawing takes us on a journey which involves us in the creative process. Starting with a wall drawing featuring a figure doubled up tracing circles, the exhibition continues with an area dedicated to projections with drawing at the centre of each sensory approach. Entre un œil et l'autre ('Between one eye and the other') is a short film, a performance using three simultaneous means of expression: drawing, dance and film. Between the eye of the camera and that of the draughtsman, the dancer releases his dance to the rhythm of the drawn line, taking the camera with him, letting the bobbin unwind in a sequence shot. Sculpted by the line, he becomes the sculptor, stretching and transforming the reading of his dance.

Machine à dessiner ('Drawing Machine') is a drawing device that offers a drawn transcription of the filmed space following a set programme in real time. This space is determined by links that can be created between the circular motion of the machine placed on the ground and its backdrop which opens onto a passageway. On the windowpane separating us from the street, our line of vision is interrupted by a continuous line drawn while observing the market outside. The exhibition plays upon the reversibility of its title, questioning drawing engines and the influence of drawing on our field of vision just as it imposes itself physically in our displacements.

Laetitia Legros

Laetitia Legros, *Machine à dessiner,* Installation, dispositif de dessin interactif. Moteur, structure métallique, leds, caméra, programmation image, projection sur écran suspendu. Production Le Fresnoy, 2008.



Machine à dessiner (capture d'écran), exposition *Dessin, moteur, action*, centre Arc en Ciel, Liévin, 2009.

Jacques Loeuille


Balade américaine en Flandres, vidéo, 2009, 44 min. © Jacques Loeuille

Au travers de films et d'installations vidéo, j'ai engagé une démarche critique sur la notion de documentaire. Au-delà d'une définition arrêtée du documentaire opposé à la fiction, je m'intéresse à des zones poreuses où la fiction a contaminé le réel ; où le document et l'archive bâtissent des fantaisies, des ambivalences qui expriment notre propension à enchevêtrer des mondes. Cette recherche m'a amené à étudier le folklore et à observer comment les savoirs populaires forment des images. Dans mes derniers travaux je me suis intéressé plus précisément aux relations qu'entretiennent folklore et Histoire ; à la manière dont le folklore s'approprie l'Histoire collective pour en extraire des savoirs populaires. Cette relation folklore-Histoire met au jour un nouveau type de rapport au document et à l'archive.

Je trouve – dans ces pratiques – un matériau en accord avec mon goût pour la peinture flamande où s'agencent des micro-récits dans une trame générale. Le cadre, la lumière, la scénographie de la peinture flamande me rappellent combien il est important de placer entre l'universel et le particulier, entre l'idée et l'incarnation, un regard pudique et pénétrant.

Using films and video installations, I embarked upon a critical examination of the notion of documentaries. In addition to the established definition of documentaries as the opposite of fiction, I'm interested in those porous areas where fiction has contaminated reality; where documents and archives build fantasies – ambivalencies expressing our propensity for mixing up worlds. This work led me to study folklore and the way in which popular lore forms images. In my most recent work, I examined the relationship between folklore and history: the way in which folklore makes use of collective history to extract popular lore. This relationship between folklore and history reveals a new kind of relationship with documents and archives.

This approach provides me with a medium in keeping with my taste for Flemish painting in which micro-narratives are woven into an overall framework. The setting, light and scenery of Flemish painting remind me just how important it is to look discreetly and penetratingly between the universal and the individual, between the idea and its incarnation.

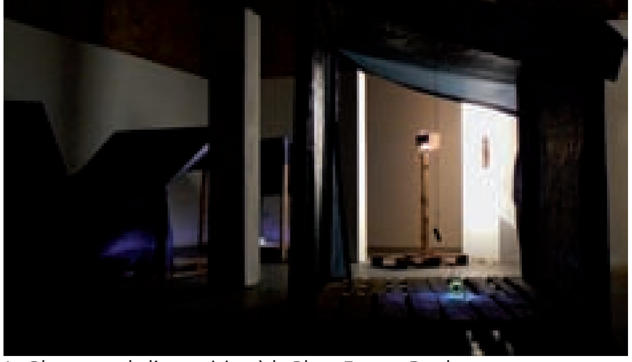
Jacques Loeuille

www.loeuille.com

Balade américaine en Flandres, vidéo, 2009, 44 min. © Jacques Loeuille

Balade américaine en Flandres, vidéo, 2009, 44 min. © Jacques Loeuille

François Martig


La Plage, vue de l'exposition à la Plate-Forme, Dunkerque, 2009.

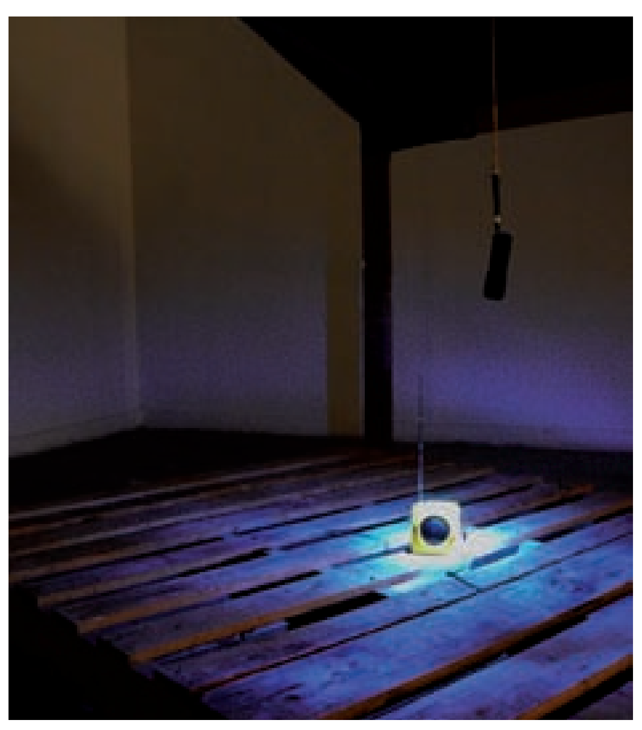
Mon histoire :
Je suis arrivé en France avec seulement un sac à dos et une bouteille d'eau. Je ne savais pas où aller, puis j'ai rencontré une personne qui m'a hébergé quelques jours, et au fur et à mesure d'autres gens m'ont accueilli discrètement. Beaucoup de choses m'ont surprises à mon arrivée, rien ne ressemblait à ce que je pensais, rien ne collait au rêve que je chérissais, sauf la liberté, la liberté de ses choix.
Je suis de Libye, je suis venu en France parce que ma vie était en danger. La France c'était le pays de mon rêve, j'allais trouver un travail et vivre mieux. Mais cette France n'est pas l'Eldorado qu'imaginent les étrangers. Ceux-ci pensent que l'Europe va leur donner de l'argent facilement et c'est faux évidement. C'est ainsi que j'ai passé quatre années sans papiers d'identité et j'ai vécu des temps très difficiles.
Comme tous les migrants j'ai cru aux bénéfices de venir en Europe mais heureusement l'Angleterre je n'y ai pas cru, et actuellement ça me sauve.
Ibrahim

J'ai rencontré Ibrahim lors du vernissage de l'exposition « La Plage » à la Plate-Forme de Dunkerque. Je lui ai donc proposé d'écrire quelques lignes sur son arrivée en France.

My Story:
I arrived in France with nothing other than a rucksack and a bottle of water. I had no idea where to go, but I met someone who put me up for a few days, and then, bit by bit, in a discreet way, other people began to welcome me. Lots of things surprised me at first; nothing was as I had thought it would be, nothing resembled the dream I had so cherished, except for freedom, the freedom to choose.
I'm from Libya, and I came to France because my life was in danger. France was the country of my dreams, where I would find a job and a better way of life. But this France is not the Eldorado that foreigners imagine. They think that Europe will provide easy money; but that's obviously not true. Hence I spent four years without identity papers, living through very difficult times.
Like all migrants, I believed in the advantages of coming to Europe but luckily I didn't believe in going to England, and that actually saved me.
Ibrahim

I met Ibrahim during the opening of the exhibition "La Plage" at Plate-Forme in Dunkerque. And so I decided to invite him to write a few lines about his arrival in France.


La Plage, vue de l'exposition à la Plate-Forme, Dunkerque, 2009.


La Plage, vue de l'exposition à la Plate-Forme, Dunkerque, 2009.

La Plage, 2009.

« La plage »
Installation, installation sonore, documentaire radio ou photographique le travail mouvant de François Martig trouve une forme qui s'adapte aux contextes, à la géographie et aux territoires rencontrés. Il s'agit toujours de surligner ceux-ci plutôt que de s'y imposer. Ses préoccupations artistiques suivent un fil rouge qu'il appelle Robinsonhotel. Ainsi, durant l'automne, François Martig a planté son Hôtel Robinson sur le littoral à Dunkerque. À proximité, Loon-Plage fait partie de l'actualité. En effet la zone des « jungles » des migrants tentant de traverser la Manche vers l'Angleterre s'y est installée. L'installation résultante de cette actualité, et montrée à la Plate-Forme, est composée d'entretiens réalisés avec des bénévoles d'associations d'aide humanitaire et des sons enregistrés à bord des ferries. Ces bandes sonores seront diffusées par le biais de petites radios à dynamo à l'intérieur d'architectures sommaires faites de palettes et de bâches. Bref, une installation qui relate la direction précise que suit Robinson Hôtel, à savoir l'incidence de la politique et de l'économie sur le paysage et celui qui y habite.

"La plage" ('The Beach')
Whether an installation, with or without sound, or a radio or photographic documentary, François Martig's moving work finds a form to fit the context, adapting to the varied geography and territories encountered. He highlights what's there rather than imposing himself. His artistic path follows a red thread which he has named Robinsonhotel. All through the autumn, François Martig set up his hotel Robinson on the coast at Dunkerque. Loon-Plage, nearby, was in the news regularly because it was the "jungle zone" for migrants attempting to get across to England. The installation resulting from this topical event, shown at Plate-forme, is made up of interviews with volunteers from humanitarian aid associations and sounds recorded onboard the ferries. These soundtracks were then diffused by small dynamo radios inside the rudimentary architectural structures made from palettes and tarpaulins. The installation therefore carefully recounts the precise line of study pursued by Robinsonhotel, namely the impact of politics and the economy on the landscape and on those who live in it.

www.robinsonhotel.org



Vue de l'exposition *With Hendrik Goltzius*, MUba Eugène Leroy, Tourcoing, 2009.

Boris Thiébaut

Le MUba Eugène Leroy Tourcoing a présenté *With Jacques Callot (Les Gobbi)*, quatre œuvres sur papier où *doodles* et détails agrandis de certaines gravures des *Gobbi* de Jacques Callot se confondent tel un palimpseste. Boris Thiébaut transpose sur l'espace de la feuille des *doodles* agrandis, puis il fait apparaître par effacement un agrandissement d'un détail des *Gobbi*. La spontanéité du geste premier se trouve assagi par la maîtrise du second, régulateur. Il résulte au regard de cette série un moment de latence entre arrière plan et premier plan, entre écriture et dessin. Boris Thiébaut s'intéresse également à l'œuvre d'Hendrik Goltzius (1558-1617). *With Hendrik Goltzius (Le massacre des innocents)* (1591), œuvre *in situ* réalisée au cœur des salles des collections permanentes du musée, interroge une nouvelle fois l'ambiguïté entre écriture spontanée et dessin. L'artiste applique sur le mur un pochoir d'un agrandissement d'un détail de la gravure d'Hendrick Goltzius, *Le massacre des innocents*. La mine de plomb dont il se sert pour révéler le détail choisit, dévoile un trait vif et rapide qui fait écho au caractère répétitif et instinctif des *doodles*. La technique rigoureuse avec laquelle opère Hendrik Goltzius et le cadrage particulier choisi par Boris Thiébaut se confrontent à une gestuelle spontanée et libre. Ici, le trait vient perturber l'agrandissement, créant un équilibre instable et fragile entre raison et intuition.



Détail de l'exposition *With Hendrik Goltzius*, MUba Eugène Leroy, Tourcoing, 2009.

The Musée des Beaux-Arts (MUba) Eugène Leroy in Tourcoing presented *With Jacques Callot (Les Gobbi / 'Grotesque Dwarfs')*, four works on paper, where doodles and enlarged details of some of the *Gobbi* etchings by Jacques Callot were muddled up like a palimpsest. Boris Thiébaut transposed the enlarged doodles onto the sheet of paper, and then, by rubbing them out, he enabled an enlarged detail from the *Gobbi* to show through. The spontaneity of the first gesture was mellowed by the mastery of the second, which acted like a regulator. This series produces a moment of latency between background and foreground, between writing and drawing. Boris Thiébaut is also interested in the work of Hendrik Goltzius (1558-1617). *With Hendrik Goltzius ('The Massacre of the Innocents'*, 1591), a work realised in situ in the middle of the museum's permanent collection galleries, once again questions the ambiguity between spontaneous expression and drawing. The artist applies a stencil of an enlargement of a detail of an engraving by Hendrik Goltzius, *The Massacre of the Innocents*, to the wall. The pencil lead which he uses for bringing out the chosen detail reveals a lively, rapid stroke that echoes the repetitive, instinctive nature of the doodles. Hendrik Goltzius' rigorous technique and the specific composition chosen by Boris Thiébaut confront each other in a spontaneous, free movement where line interferes with enlargement, creating an unstable, fragile balance between reason and intuition.

50° NORD REVUE D'ART CONTEMPORAIN #1
Revue annuelle / Annual journal

Directeur de la publication / Editor
Yannick Courbès, Président du Réseau 50° nord
Coordination de la rédaction / Editorial coordination
Maud Le Garzic, Coordinatrice du Réseau 50° nord
Editorial design design.erigollaud
Dépôt légal octobre 2010
Impression DB Print
ISBN : 978-2-9533930-1-9
N° / Issue 12 € (+2 € frais de port)

Edité par / Edited by
50° nord Réseau d'art contemporain
du Nord-Pas de Calais et de l'eurorégion Nord
Siège social : artconnexion – 9 rue du Cirque – 59000 Lille
Tél. + 33 (0)6 89 27 38 44
maud.le-garzic@50degresnord.net
www.50degresnord.net

50° nord est soutenu par/50° nord is supported by
Conseil Régional Nord-Pas de Calais, Conseil Général du Nord, Lille Métropole Communauté urbaine et Ministère de la culture – Drac Nord-Pas de Calais

Diffusion & distribution librairie
www.r-diffusion.org

Nous remercions tout particulièrement / Special thanks to
Nancy Casielles, Gilles Fournet,
Virginie Grahovac et Jacqueline Gueux

CONTRIBUTEURS / CONTRIBUTORS

AUTEURS / AUTHORS
Raymond Balau
Stéphane Barthez
Philippe Bazin
Nancy Casielles
Marie-Thérèse Champesme
François Coadou
Fanny Descamps
Benoît Dusart
Dorothée Duvivier
Guillaume Evrard
Carole Fives
Valérie Grosmann
Édith Henry
Maud Le Garzic
Céline Luchet
Guillaume Madeline
Laurence Pen
Nathalie Pierron
Nathalie Poisson Cogez
Marjorie Van Halteren
Agnès Violeau
Michel Voiturier

ARTISTES / ARTISTS
Sandra Biwer
Maxime Brygo
http://maximebrygo.blogspot.com
Séverine Cauchy
www.severinecauchy.fr
Philémon
www.societevolatile.eu

TRADUCTRICE / TRANSLATOR
Philippa Richmond

STRUCTURES MEMBRES DU RÉSEAU 50° NORD / MEMBERS OF 50° NORD NETWORK

_ **Acte de naissance / L'H du siège**, Valenciennes
_ **artconnexion**, Lille
_ **B.P.S. 22**, Charleroi (Belgique)
_ **Bureau d'Art et de Recherche**, Roubaix
_ **cent lieux d'art²**, Solre-le-Château
_ **Centre Arc en Ciel**, Liévin
_ **Centre Régional de la Photographie**, Douchy-les-Mines
_ **La chambre d'eau**, Le Favril
_ **École Régionale des Beaux-arts**, Dunkerque
_ **École Supérieure des Beaux-arts**, Valenciennes
_ **École Régionale Supérieure d'Expression Plastique**, Tourcoing
_ **36bis la galerie de l'école** [ERSEP], Tourcoing
_ **École Supérieure d'Art**, Cambrai
_ **Équipe Monac.1**, Lille
_ **Espace Croisé**, Roubaix
_ **Fabrica**, Brighton (Royaume-Uni)
_ **Frac** Fonds Régional d'Art Contemporain Nord - Pas de Calais, Dunkerque
_ **Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains**, Tourcoing
_ **Galerie Guy Chatiliez**, Tourcoing
_ **Galerie Commune** [ERSEP + Département arts plastiques Université Lille 3], Tourcoing
_ **Galerie Twilight Zone**, Tournai (Belgique)
_ **Heure Exquise !**, Mons-en-Barœul
_ **Idem+arts**, Maubeuge
_ **Incise**, Charleroi (Belgique)
_ **LAAC** Lieu d'Art et d'Action Contemporaine, Dunkerque
_ **LaM** Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq
_ **MAC's** Musée des Arts Contemporains, Hornu (Belgique)
_ **MUba Eugène Leroy**, Tourcoing
_ **Musée départemental Matisse**, Le Cateau-Cambrésis
_ **La Plate-forme**, Dunkerque


L'iselp
VOIR & COMPRENDRE
L'ART CONTEMPORAIN
Institut supérieur pour l'étude du langage plastique asbl
Boulevard de Waterloo, 31 B- 1000 Bruxelles
tél: +32 (0) 2 504 80 70
iselp@iselp.be • www.iselp.be
EXPOSITIONS
Nicolas Grimaud - Peinture & sérigraphie
du 26 août au 9 octobre
Singuliers / Pluriels. Huit artistes s'installent
Carte Blanche à Marie Chantelot
du 1er octobre au 27 novembre
MÉDIATION
Grande conférence de rentrée
Olivier Bastin
«L'art (public) peut-il (ré) enchanter la ville ?»
mercredi 29 septembre à 18h30


ADICOM
DIFFUSION & COMMUNICATION
CULTURELLE, SOCIALE, TOURISTIQUE
RÉSEAUX SPÉCIFIQUES
AFFICHAGE & PRÉSENTOIRES
réseau downton & adicom culture
DÉPARTEMENTS NORD,
PAS-DE-CALAIS &
MÉTROPOLE LILLOISE
Tél/Fax : 33 (0)3.20.64.04.55
GSM : 06.11.80.77.08
adicomculture@free.fr



Gérald Deflandre, *Aurélie 08-2009 Rousies*, Tirage argentique 80x100, Contrecollé aluminium

ISBN 978-2-9533930-1-9
N° / ISSUE #1 – 12 €
9 782953 393019